

Роль изобразительных источников

в информационном обеспечении исторической науки

**ROLE OF PICTORIAL SOURCES IN INFORMATION SUPPORT
OF HISTORICAL SCIENCE**

Автор-составитель Е.А. Воронцова

Ответственный редактор А.Г. Голиков

Москва
Moscow
2019

УДК 930.2 + 930:002 + 069 + 02 + 004 + 008
ББК 63.2 + 85.1 + 79
Р68

Рецензент:

А.С. Минаков, доктор исторических наук, заместитель директора
Дирекции изучения истории МПГУ Московского педагогического
государственного университета

Р68 **Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки:** сборник статей / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. А.Г. Голиков. — Москва, 2019. — 1030 с.

Role of pictorial Sources in Information Support of Historical Science: a collection of articles / Author-compiler E.A. Vorontsova; responsible editors A.G. Golikov. — Moscow, 2019. — 1030 p.

ISBN 978-5-480-00410-6

Цель проекта — серии «Музеи — библиотеки — архивы в информационном обеспечении исторической науки» — заключается в описании поставленной проблемы в преломлении основных хранилищ исторических источников, выступающих в ипостаси музейных предметов, изданий, архивных документов. 6-й сборник серии — «Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки» — второй, где проблема рассматривается в преломлении данного вида исторических источников как источников визуальной информации. В нем сохранена прежняя структура, чтобы продолжить сравнительный анализ хранимого музеями — библиотеками — архивами: центры создания, сохранения и изучения изобразительных источников как базовый элемент информационной инфраструктуры исторической науки; изобразительные источники и их комплексы как информационный ресурс исторической науки; технологии извлечения информации из изобразительных источников; репрезентация информационного потенциала изобразительных источников и их комплексов; изобразительные источники и коммуникация хранителей, исследователей, пользователей. Авторы сборника — известные и молодые ученые, сотрудники научных институтов и вузовской науки из 23 городов России. Сборник имеет международную составляющую (Париж, Франция).

Адресован историкам, музею-, библиотеко- и архивоведам, а также тем, кого интересуют междисциплинарные исследования на стыке исторической науки с гуманитарными и иными науками, науковедением, информатикой.

УДК 930.2 + 930:002 + 069 + 02 + 004 + 008
ББК 63.2 + 85.1 + 79

ISBN 978-5-480-00410-6

© Е.А. Воронцова, авт.-сост., 2019
© Авторы, 2019

ПРОЕКТ

Музеи – библиотеки – архивы в информационном обеспечении исторической науки

Автор проекта: канд. ист. наук, старший научный сотрудник (ученое звание), научный редактор (высшая категория сложности), заведующая сектором издательских проектов Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля (Государственного литературного музея) **Евгения Александровна Воронцова**

Партнеры

Ассоциация «История и компьютер»
Российское общество интеллектуальной истории
Российская библиотечная ассоциация
Российское общество историков-архивистов
Институт археологии РАН
Институт всеобщей истории РАН
Институт российской истории РАН
Институт научной информации по общественным наукам РАН (ИНИОН РАН)
Институт этнологии и антропологии РАН
Санкт-Петербургский институт истории РАН
Институт истории СО РАН
Архив РАН
Архивный совет РАН
Научный совет по музеям СО РАН
Всероссийский научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела
Исторический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова
Историко-архивный институт Российского государственного гуманитарного университета
Государственный университет библиотековедения и информационных технологий (София, Болгария)
Библиотека по естественным наукам РАН
Государственная публичная историческая библиотека России
Российская государственная библиотека
Российская национальная библиотека
Центральная научная библиотека им. Я. Коласа Национальной академии наук Беларуси
Государственный исторический музей
Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля
Научно-образовательное культурологическое общество России

Информационные партнеры

Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории
Историческая информатика: журнал Ассоциации «История и компьютер»
Научно-педагогическая школа источниковедения – сайт Источниковедение.ru
Библиотековедение
Библиотечное дело
Вопросы культурологии

При подготовке издания по инициативе автора проекта проведены

Конференция «Роль источников визуальной информации в информационном обеспечении исторической науки» на историческом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова (28 февраля 2019 г., Москва).

Организаторы — кафедра источниковедения исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова; кафедра исторической информатики исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова; при участии Ассоциации «История и компьютер» (АИК) и Российского общества историков-архивистов.

Председатели программного и организационного комитета — д.и.н., профессор А.Г. Голиков и член-корреспондент РАН, д.и.н., профессор, почетный президент АИК Л.И. Бородкин.

Конференция «Изобразительные источники / источники визуальной информации в информационном обеспечении исторической науки» в Институте всеобщей истории РАН (4 апреля 2019 г., Москва). Организатор — Институт всеобщей истории РАН (отдел новой и новейшей истории, Центр интеллектуальной истории); при участии Российского общества интеллектуальной истории (РОИИ) и Ассоциации «История и компьютер».

Партнер конференции — проект «Музеи — библиотеки — архивы в информационном обеспечении исторической науки».

Председатель программного комитета — д.и.н., профессор, директор Института всеобщей истории РАН М.А. Липкин.

Председатель организационного комитета — д.и.н., профессор В.С. Мирзеханов, сопредседатель — член-корреспондент РАН, д.и.н., профессор, президент РОИИ Л.П. Репина.

Редакционная коллегия серии

Репина Лорина Петровна, член-корреспондент РАН, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующая Отделом историко-теоретических исследований Института всеобщей истории РАН; заведующая кафедрой теории и истории гуманитарного знания Института филологии и истории РГГУ. Президент Российского общества интеллектуальной истории, главный редактор журнала «Диалог со временем». Председатель редколлегии, главный редактор серии

Афанасьев Михаил Дмитриевич, кандидат педагогических наук, директор Государственной публичной исторической библиотеки России; президент Российской библиотечной ассоциации, член совета Российского исторического общества

Афиани Виталий Юрьевич, почетный член Российской академии художеств; советник директора и руководитель Научно-информационного центра Архива РАН; заместитель главного редактора журнала «Исторический архив»; заместитель председателя Архивного совета РАН; член Бюро Музейного совета РАН; член Общественного совета Росархива; профессор Академии военных наук РФ

Бак Дмитрий Петрович, директор Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля

Безбородов Александр Борисович, доктор исторических наук, профессор, ректор Российского государственного гуманитарного университета, заместитель председателя Правления Центрального совета Российского общества историков-архивистов

Бондаренко Дмитрий Михайлович, член-корреспондент РАН, доктор исторических наук, профессор, заместитель директора по научной работе Института Африки РАН, директор Международного центра антропологии НИУ ВШЭ, профессор Центра социальной антропологии РГГУ, сооснователь и со-редактор международного журнала Social Evolution & History

Бородкин Леонид Иосифович, член-корреспондент РАН, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой исторической информатики МГУ им. М.В. Ломоносова; почетный президент Ассоциации «История и компьютер»; главный редактор журнала «Историческая информатика»

Владимиров Владимир Николаевич, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой документоведения, архивоведения и исторической информатики Алтайского государственного университета; президент Ассоциации «История и компьютер»; заместитель главного редактора журнала «Историческая информатика»

Гайдуков Петр Григорьевич, член-корреспондент РАН, доктор исторических наук, заместитель директора Института археологии РАН

Голиков Андрей Георгиевич, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой источниковедения исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Ефременко Дмитрий Валерьевич, доктор политических наук, заместитель директора Института научной информации по общественным наукам РАН по научной работе

Журавлев Сергей Владимирович, доктор исторических наук, заместитель директора Института российской истории РАН

Зайцев Илья Владимирович, доктор исторических наук, профессор РАН, руководитель центра сравнительного изучения цивилизаций Института научной информации по общественным наукам РАН

Калёнов Николай Евгеньевич, доктор технических наук, профессор, главный научный сотрудник Межведомственного суперкомпьютерного центра РАН – филиала ФГУ ФНЦ НИИСИ РАН

Козлов Владимир Петрович, член-корреспондент РАН, доктор исторических наук, профессор; председатель Архивного совета РАН

Кондаков Игорь Вадимович, кандидат филологических наук, доктор философских наук, академик РАЕН, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания; вице-президент Научно-образовательного культурологического общества (НОКО) России

Куманова Александра Венкова, доктор педагогических наук, профессор Государственного университета библиотековедения и информационных технологий (София, Болгария). Сопредседатель Совета Ассамблеи народов Евразии. Член Философского совета Русского космического общества. Академик Международной академии информатизации при ООН, Арктической и Ноосферной академий наук. Удостоена медали М.В. Ломоносова «За заслуги в научной деятельности» (РАЕН)

Леликова Наталия Константиновна, доктор исторических наук, заведующая отделом библиографии и краеведения Российской национальной библиотеки, председатель секции библиографии и информационно-библиографического обслуживания Российской библиотечной ассоциации

Леонов Валерий Павлович, доктор педагогических наук, профессор, научный руководитель Библиотеки РАН, член Президиума Санкт-Петербургского научного центра РАН

Липкин Михаил Аркадьевич, член-корреспондент РАН, доктор исторических наук, профессор РАН, директор Института всеобщей истории РАН; заведующий кафедрой всемирной и отечественной истории МГИМО(У) МИД РФ

Мартынова Марина Юрьевна, доктор исторических наук, профессор, руководитель Центра европейских и американских исследований Института этнологии и антропологии РАН. Заслуженный деятель науки РФ

Мирзаханов Велихан Салманханович, доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института всеобщей истории РАН по научной работе, заведующий отделом истории нового и новейшего времени Института всеобщей истории РАН; заведующий отделом Азии и Африки Института научной информации по общественным наукам РАН; главный редактор журнала «Новая и новейшая история»

Определёнов Владимир Викторович, заместитель директора по цифровому развитию Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; заведующий базовой кафедрой информационных технологий в сфере культуры факультета бизнеса и менеджмента Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член Президиума АДИТ («Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии») и ИКОМ России

Петров Юрий Александрович, доктор исторических наук, директор Института российской истории РАН; председатель Научного совета РАН по истории социальных реформ, движений и революций

Пивовар Ефим Иосифович, член-корреспондент РАН, доктор исторических наук, профессор, президент РГГУ; заведующий кафедрой истории стран ближнего зарубежья исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова; председатель Правления Российского общества историков-архивистов

Романова Елена Анатольевна, кандидат исторических наук, заместитель директора Всероссийского научно-исследовательского института документоведения и архивного дела

Самарин Александр Юрьевич, доктор исторических наук, заместитель генерального директора Российской государственной библиотеки по научно-издательской деятельности, главный редактор журнала «Библиотековедение»

Смирнов Николай Николаевич, доктор исторических наук, профессор, заведующий отделом истории революций и общественного движения России Санкт-Петербургского института истории РАН

Сукиасян Эдуард Рубенович, кандидат педагогических наук, доцент, главный редактор Библиотечно-библиографической классификации (ББК), заведующий сектором Научно-исследовательского центра развития ББК Российской государственной библиотеки

Тункина Ирина Владимировна, член-корреспондент РАН, доктор исторических наук, директор Санкт-Петербургского филиала Архива РАН

Трескова Полина Прокопьевна, кандидат педагогических наук, директор Центральной научной библиотеки Уральского отделения РАН

Филошкин Александр Ильич, доктор исторических наук, профессор, председатель Научной комиссии в области истории и археологии, заведующий кафедрой истории славянских и балканских стран Института истории Санкт-Петербургского государственного университета

Фирсов Владимир Руфинович, доктор педагогических наук, заместитель генерального директора Российской национальной библиотеки; почетный член Российской библиотечной ассоциации, председатель Секции РБА по библиотечной политике и законодательству. Заслуженный деятель науки РФ

Хорхордина Татьяна Иннокентьевна, доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой истории и организации архивного дела Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета

Чистиков Александр Николаевич, доктор исторических наук, заведующий отделом современной истории России Санкт-Петербургского института истории РАН

Шелегина Ольга Николаевна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института истории СО РАН, главный редактор всероссийского научного журнала «Гуманитарные науки в Сибири»

Яновский Андрей Дмитриевич, кандидат исторических наук, заместитель директора Государственного исторического музея по научной работе. Лауреат Государственной премии Российской Федерации и Всероссийской историко-литературной премии «Александр Невский»

Научные консультанты

Абрамова Надежда Григорьевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры источниковедения исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Горелов Максим Михайлович, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела историко-теоретических исследований Института всеобщей истории РАН

Ильина Ирина Николаевна, кандидат исторических наук, руководитель лаборатории информационных технологий Архива РАН

Ланской Григорий Николаевич, доктор исторических наук, профессор, декан факультета документоведения и технотронных архивов Историко-архивного института РГГУ. Первый заместитель председателя Правления Российского общества историков-архивистов

Петрова Ольга Сергеевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры источниковедения исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Соколов Аркадий Васильевич, кандидат технических наук, доктор педагогических наук, профессор кафедры информационного менеджмента Санкт-Петербургского университета культуры. Автор концепции социальной информатики. Почётный член Русской школьной библиотечной ассоциации. Почетный профессор Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов и Московского государственного университета культуры. Академик РАЕН. Заслуженный деятель науки РФ

Тихонова Елена Валерьевна, кандидат педагогических наук, заместитель генерального директора Российской национальной библиотеки по библиотечной работе

Хорошева Александра Олеговна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела новой и новейшей истории Института всеобщей истории РАН

Черный Юрий Юрьевич, кандидат философских наук, руководитель Центра по изучению проблем информатики Института научной информации по общественным наукам РАН, доцент кафедры медиаобразования Института журналистики, коммуникаций и медиаобразования Московского педагогического государственного университета

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора проекта</i>	19
Введение в проблему	23
<i>Алпатов В.М.</i> О звуковых, письменных и визуальных способах передачи и хранения информации	23
<i>Серов Н.В.</i> Онтология соотношений между источниками визуальной и вербальной информации	29
<i>Мазур Л.Н.</i> Визуальный поворот в исторической науке: от текста к образу	52
<i>Беззубова О.В.</i> «Визуальный поворот» в гуманитарных исследованиях и историческая наука	62
<i>Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д.</i> Изобразительные источники: смотреть и видеть / не видеть	72
<i>Алексеев В.В.</i> Феномен изобразительных источников / визуальных источников: к вопросу о терминологии и классификации	90
<i>Ланской Г.Н.</i> Теоретические и методические аспекты классификации изобразительных источников в исторических исследованиях	101
<i>Кокорина Ю.Г.</i> «Изобразительный источник»: эволюция понятия и развитие информационных технологий	109
<i>Солодянкина О.Ю.</i> Изобразительный источник как инструмент искажения исторического факта	124
<i>Шемакина О.Д.</i> О видимом и невидимом в российском социокультурном пространстве. Российский опыт в универсальном контексте	132
<i>Шемакин Я.Г.</i> Образ пространства как фактор цивилизационной идентификации: Латинская Америка и Россия в сравнительно-исторической перспективе	141
<i>Воронцова Е.А.</i> Информационное обеспечение исторической науки и музеи — библиотеки — архивы как хранилища источников информации: теория, методология, практика	152
Центры создания, сохранения и изучения изобразительных источников как базовый элемент информационной инфраструктуры исторической науки	162
<i>Полякова М.А.</i> Изобразительные источники в исторической реконструкции утраченных усадебных музейных собраний	162
<i>Игнатова О.А.</i> Деятельность Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии по обеспечению исторических исследований изобразительными источниками	170
<i>Степанова Л.Б.</i> Живое окно в жизнь Севера: визуальные ландшафты Якутской области в фотопроектах экспедиций конца XIX — начала XX века. . .	186
<i>Миссонова Л.И.</i> «Сахалинский альбом» рисунков полевых исследований японского чиновника Хотта периода Эдо (1857): к вопросу о достоверности изобразительных кодов трансляции информации	194
<i>Киселев М.Ю.</i> Источники визуальной информации в фондах Архива Российской академии наук	203

<i>Лаптева Т.Н.</i> Изобразительные источники по истории академической науки в 1980—1990-е годы в Архиве РАН: выявление и систематизация.	213
<i>Роцевская Л.П.</i> Изобразительные источники по истории «Водного промысла» — предприятия по осаждению радия из минеральной воды и получению радиевого концентрата в Коми АССР (1931—1956).	226
<i>Леонтьева О.Г.</i> Региональные архивы как центры собирания, хранения, изучения и репрезентации фотодокументов — источников визуальной информации.	236
<i>Александров Е.В.</i> Генезис мультимедийной визуальной антропологии	244
<i>Марков Н.А.</i> Тематическое планирование и определение групп по оплате Государственным комитетом СССР по кинематографии как основные механизмы управления процессом создания кинофильмов (1963—1986)	254
<i>Плахутина Е.Н.</i> Спортивные фотографии как источник визуальной информации по истории спорта	267
<i>Полищук А.А.</i> Протестная фотография в ЮАР в 1980-е годы: опыт классификации визуальной информации	273
<i>Виноградова Т.И., Лемешко Ю.Г.</i> Центр изучения китайской ксилографической народной картины в Тяньцзине (КНР) как инициатор нового направления в гуманитарной науке	286
<i>Карначук Н.В.</i> Площадная английская гравюра XVI—XVII веков как изобразительный источник: история изучения, опыт создания сетевых центров ее хранения за рубежом.	293
<i>Изобразительные источники и их комплексы как информационный ресурс исторической науки</i>	304
<i>Соколов Б.М.</i> Визуализация исторического ландшафта в графических работах Ж.-К. Гольвена: от документа к образу	304
<i>Ртищева И.А.</i> Аполлинарий Васнецов. Визуальные реконструкции прошлого Москвы	310
<i>Самодолова Е.А.</i> О достоинствах вербальной информации при утрате части первоначального визуального ряда (на примере комплекса источников о художнике Ефиме Честнякове из Костромской губернии/области).	317
<i>Черная Л.А.</i> Гравюра как визуальная фиксация событий петровской эпохи	342
<i>Свиценская М.К.</i> Собрание произведений графики в отделе рукописей Российской национальной библиотеки как информационный ресурс для исследований по истории блокады Ленинграда (8 сентября 1941 — 27 января 1944)	352
<i>Каск А.Н.</i> Коллекции аналоговых фоторепродукций художественных произведений в цифровую эру. Хранить нельзя списать.	371
<i>Иващенко Т.С.</i> Роль документальной фотографии в современных memo studies.	382
<i>Молодцова Н.В.</i> Внедрение новых обрядов и праздников в первой половине 1960-х годов: торжественная регистрация брака в Подмосковье по фотографиям из фондов Музейно-выставочного комплекса Московской области «Новый Иерусалим»	391
<i>Баранова Е.В.</i> Особенности создания цифровых архивов семейных фотографий и работы с ними: на примере проекта «Калининград советский. Народный фотоальбом»	398

<i>Карагодин А.В., Панфилов И.О.</i> Публикации изобразительных источников любителями истории в соцсетях на службе историка-профессионала (на примере группы «Старый Новый Сименз» в социальной сети «Facebook»).	407
<i>Бекжанова Н.В., Жабрева А.Э., Сидоренко Н.А.</i> Иллюстративные материалы на страницах изданий коллективной биографики	417
<i>Рябова В.И.</i> Визуальная информация в научной редкой книге как источник для исследований по истории науки	446
<i>Соколова Н.Ю.</i> Символические изображения в изданиях Истпарта как источник информации для исследований по отечественной истории 1920-х годов	455
<i>Ефимова Е.А.</i> Иллюстрации в азбуках и букварях 1900–1920-х годов как источник визуальной информации по истории игровой культуры	462
<i>Рыжкова О.В.</i> Детский иллюстрированный журнал «Мурзилка» как источник визуальной информации для реконструкции индоктринации «советскости» в 1927–1932 годы	477
<i>Тимшина Е.Л.</i> «По ту сторону глянца»: социокультурные исследования через призму современных женских иллюстрированных журналов	489
Технологии извлечения информации из изобразительных источников	499
<i>Мельченко А.В.</i> Визуальная информация предметов торевтики как основа реконструкции мировоззрения носителей древних бесписьменных культур Луристана и Гилана XII–VII вв. до н.э.	499
<i>Лихтер Ю.А., Кокорина Ю.Г.</i> Информационный потенциал декора на артефактах древности	506
<i>Суриков И.Е.</i> Изображения на древнегреческих монетах как источник визуальной информации для историка (несколько сюжетов)	523
<i>Селиванова Л.Л.</i> Изображения на античных монетах из собраний Британского и Датского музеев как источник визуальной информации по истории древней Кирены	537
<i>Филиппов И.С.</i> Символы и реалии в изображениях на средневековых западноевропейских печатях: методы анализа визуальной информации	544
<i>Миролюбов И.А.</i> Визуализация идеологии императорской власти в Древнем Риме средствами изобразительного искусства: к постановке проблемы	560
<i>Кирюхин Д.В.</i> Красный дракон и белый грейхаунд в нарративных и визуальных английских источниках начала XVI века	570
<i>Шпак Г.В.</i> Визуальные источники в естественнонаучном знании XVI–XVII веков в свете современной историографии.	579
<i>Черный В.Д.</i> Русское средневековое искусство как информационная система: проблемы изучения	592
<i>Суккина Л.Б.</i> Русская средневековая икона как исторический источник: проблема поиска методов исследования	609
<i>Веселов Ф.Н.</i> Миниатюры рукописей «Сказания о Мамаевом побоище» XVII–XIX веков как источник визуальной информации для датирования лицевого архетипа памятника	622
<i>Коренев Д.М.</i> Икона XV–XVII веков как источник визуальной информации для реконструкции русского костюма позднего средневековья и раннего нового времени	635
<i>Ульянов О.Г.</i> Пространственная семантика византийских и древнерусских памятников изобразительного искусства	649

<i>Жижин М.Н., Уханова Е.В., Андреев А.В., Пойда А.А.</i> Естественнаучные методы в визуализации утраченных фрагментов средневековых изобразительных источников	661
<i>Мурашов Д.М., Белоозеров В.Н., Иванова Е.Ю., Березин А.В.</i> Применение компьютерных методов анализа изображений для атрибуции произведений живописи	671
<i>Экштут С.А.</i> Исторический портрет как источник визуальной информации: опыт теоретической систематизации	680
<i>Минаков С.Т.</i> Изобразительные источники как информационный ресурс для изучения советской военной элиты 1920–1930-х годов	688
<i>Тугаринов Д.Н.</i> Подготовительные материалы (эскизы, наброски) как источники визуальной информации для историка искусства — исследователя творческой лаборатории скульптора	703
<i>Богданов В.П.</i> Изобразительно-художественные источники в контексте исторического знания	710
<i>Родин И.В.</i> Французские плакаты и рисунки 1960-х гг. как изобразительные источники в контексте становления постиндустриального общества	720
<i>Акишчина А.Н.</i> Лубочные плакаты Первой мировой войны (1914–1918) как источник визуальной информации	727
<i>Червяков Р.Ю.</i> Опыт комплексного анализа политической карикатуры при изучении советской идеологии конца 1970-х — середины 1980-х гг. (по материалам журнала «Крокодил»)	738
<i>Ткаченко С.О.</i> От факта к мифу: открытие советского времени как источник визуальной информации и как артефакт исторической памяти	747
<i>Рубинина З.М.</i> Проблемы исследования фотографии как изобразительного источника	758
<i>Алексеев В.В.</i> Проблема достоверности постановочных фото- и киносъемок	775
<i>Ермаков В.А.</i> «Визуальная социология» П. Штомпки как метод повышения информационной отдачи фотодокументов	787
<i>Косован Е.А.</i> Фотодокументы и архитектурная графика как источник информации о трансформациях ландшафта Алма-Аты — столицы Казахской ССР	793
<i>Головнев И.А.</i> Архивное этнографическое кино как источник информации для исторических исследований	804
<i>Петрова О.С., Шимбирёва О.А.</i> Комплексный подход к изучению визуальной и нарративной информации по истории современного женского движения (по материалам периодической печати)	812
<i>Свитич Л.Г., Свитич А.Л.</i> Социологический метод контент-анализа иллюстраций в прессе как источника визуальной информации по истории	820
<i>Репрезентация информационного потенциала изобразительных источников и их комплексов</i>	840
<i>Никонова А.А.</i> Гносеологические парадоксы визуальной информации в музейном пространстве	840
<i>Именнова Л.С.</i> Специфика источников визуальной информации и реализация их потенциала в музеях образовательных организаций	847
<i>Петрина О.Б., Корзун Д.Ж., Волохова В.В., Яловицына С.Э.</i> Совершенствование выявления и отбора источников ретроспективной визуальной информации на основе применения алгоритмов ранжирования в цифровых сервисах информационного обеспечения музея	861

<i>Демирова Н.И.</i> Учетная документация отдела письменных источников Государственного исторического музея как инструмент оценки эффективности научного и экспозиционного использования источников визуальной информации	871
<i>Басирова К.К.</i> Электронный каталог этнографических фотодокументов Научного архива Института истории, археологии и этнографии Дагестанского Научного центра как форма репрезентации комплекса изобразительно-натуральных источников	880
<i>Головнева Е.В.</i> Визуально-антропологические смыслы детских рисунков быстринских эвенков 1920–1930-х годов (по материалам архива Е.П. Орловой)	888
<i>Сидорова Л.А.</i> Изобразительное искусство как источник для изучения мировоззрения советских историков (выставки АХР и ОХР в восприятии С.А. Пионтковского)	896
<i>Суслова Р.А.</i> Проблема отбора изобразительных источников (на примере сравнения живописных произведений социалистического и актуального реализма как отражения ментальных установок советского и постсоветского периодов)	906
<i>Сукисян Э.Р.</i> Отображение источников визуальной информации в таблицах Библиотечно-библиографической классификации	915
<i>Середа Н.В.</i> Археография и проблемы перевода визуальной информации в вербальную	923
<i>Кузубаева М.П.</i> Использование информационного потенциала изобразительных источников в исследованиях по истории медицины: прошлое и современность	929
<i>Полчаева Ф.А.</i> Натурный рисунок В.Ф. Тимма «Виды и типы Дагестана» как источник визуальной информации о материальной культуре народов Дагестана	936
<i>Изобразительные источники и коммуникация хранителей, исследователей, пользователей</i>	943
<i>Голиков А.Г.</i> Источниковедение изобразительных источников как учебная дисциплина	943
<i>Белгородская Л.В.</i> Обучение технологиям извлечения информации из произведений исторической живописи	953
<i>Баяндин В.И., Запорожченко А.В.</i> Источники визуальной информации на публичных лекциях по военной истории России в школе и вузе	963
<i>Федотов О.И.</i> О виртуальных экскурсиях по литературно-историческим достопримечательностям Москвы	970
<i>Быстрицкий Н.И.</i> Визуальная коммуникация в истории	976
<i>Немчинов В.М.</i> Произведения изобразительного искусства как источники визуальной информации для исторических и коммуникативных исследований	992
<i>Илизаров Б.С.</i> Источники кинофильма С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный»: к вопросу о соотношении вербального, визуального и исторического компонентов	1002
<i>Шемякин Ф.Я.</i> Память городского пространства: способы коммуникации с наследием в проектах московских архитекторов второй половины XX–XXI веков	1013
<i>Сведения об авторах</i>	1020

CONTENT

<i>From Author of Project</i>	19
Introduction to the Problem	23
<i>Alpatov V.M.</i> On the Oral, Written and Visual Ways of Transmission and Conservation of Information	23
<i>Serov N.V.</i> Ontology Parities Between Sources of the Visual and Verbal Information	29
<i>Mazur L.N.</i> A Visual Turn in Historical Science: from Text to Image	52
<i>Bezzubova O.V.</i> The Visual Turn in the Humanities and History	62
<i>Gouzévitch D.Yu., Gouzévitch I. D.</i> Visual Sources: to Look out and See / Not to See	72
<i>Alexeev V.V.</i> Phenomenon of Pictorial Sources / Visual Sources: on Terminology and Classification	90
<i>Lanskoj G.N.</i> Theoretical and Methodical Aspects of Classification of Visual Sources in Historical Studies	101
<i>Kokorina Yu.G.</i> “Visual Source”: Evolution of the Concept and Development of Information Technologies	109
<i>Solodyankina O.Yu.</i> Paintings as a Historical Source and a Tool for Distortion of a Historical Fact	124
<i>Shemyakina O.D.</i> About the Visible and Invisible in the Russian Socio-Cultural Space. Russian Experience in a Universal Context	132
<i>Shemyakin I.G.</i> The Image of Space as a Factor in Civilizational Identification: Latin America and Russia in a Comparatively Historical Perspective	141
<i>Vorontsova E.A.</i> Information Support of Historical Science and Museums – Libraries – Archives as Repositories of Information Sources: Theory, Methodology, Practice	152
<i>Centers for the Creation, Preservation and Study of Pictorial Sources as a Basic Element of Information Infrastructure of Historical Science</i>	162
<i>Polyakova M.A.</i> Role of Figural Sources in the Historical Reconstruction of Lost Museum Country-Seat’s Collections	162
<i>Ignatova O.A.</i> “Russian Committee for Exploration of Middle and Eastern Asia” in Provision of Graphic Sources for Historical Studies	170
<i>Stepanova L.B.</i> A Live Window into the Life of the North: Visual Landscapes of the Yakut Region in the Photo Projects Expeditions of the Late XIX – Early XX Centuries	186
<i>Missonova L.I.</i> “Sakhalin Album” of Field Study Drawings Japanese officer Hatto of the Edo period (1857): to the Question of the Reliability of Information Transfer Graphic Codes	194
<i>Kiselev M.Yu.</i> Sources of Visual Information in the Funds of Archives of the Russian Academy of Sciences	203
<i>Lapteva T.N.</i> Visual Sources on the History of Academic Science in 1980–1990 in the Archive of RAS: Identification and Systematization	213

<i>Roshchevskaya L.P.</i> Pictorial Sources on the History of “Water Craft” – Enterprise for the Precipitation of Radium from Mineral Water and the Production of Radium Concentrate in the Komi ASSR (1931–1956)	226
<i>Leontieva O.G.</i> Regional Archives as Centers for Collecting, Storing, Studying and Representing Photographic Documents – Sources of Visual Information	236
<i>Aleksandrov E.V.</i> Genesis of Multimedia Visual Anthropology.	244
<i>Markov N.A.</i> Thematic Planning and Division of Films into Groups According to Payment as Main Control Mechanisms of the Soviet Cinema in 1963–1986	254
<i>Plakhulina E.N.</i> Sports Photos as a Source of Visual Information on the History of Sports	267
<i>Polischuk A.A.</i> Struggle Photography in South Africa in the 1980s: Visual Information Classification Experience.	273
<i>Vinogradova T.I., Lemeshko Y.G.</i> Center for the Study of Chinese Folk New Year Picture (Tianjin, China) as Initiator of a New Direction in the Humanities	286
<i>Karnachuk N.V.</i> English Broadside Woodcut XVIth and XVIIth Centuries as a Visual Source: History of Its Study, Experience in Creating Network Centers for Its Storage Abroad	293
<i>Pictorial Sources and their Complexes as an Information Resource of Historical Science</i>	304
<i>Sokolov B.M.</i> Visualization of the Historical Landscape in the Artwork by Jeanne-Claude Golvin: Document Converted into Image.	304
<i>Rtishchewa I.A.</i> Apollinariy Vasnetsov. Visual Reconstruction of the past of Moscow	310
<i>Samodelova E.A.</i> About the Merit of Verbal Information When the Part of Initial Visual Line Is Lost (on Example of the Complex of Sources about Efim Chestnyakov from Kostroma Province / District).	317
<i>Chernaya L.A.</i> Engraving as a Visual Fixation of the Events of Peter’s Era	342
<i>Svichenskaya M.K.</i> Collection of Graphic Works in the Manuscript Department of the National Library of Russia as an Information Resource for Researches on the History of the Siege of Leningrad (September 8, 1941 – January 27, 1944)	352
<i>Kask A.N.</i> Collections of Analogue Photographic Reproductions of Artworks in the Digital Era. Archiving or Deaccession	371
<i>Ivaschenko T.S.</i> Role of Documentary Photography in Modern Memory Studies	382
<i>Molodtsova N.V.</i> Introduction of New Rituals and Holidays in the First Half of the 1960s: Solemn Registration of Marriage in the Moscow Region from the Photos from the Museum “New Jerusalem”.	391
<i>Baranova E.W.</i> Features of Creating Digital Archives of Family Photos and Working with Them: on the Example of the Project “Kaliningrad Soviet. Folk Photo Album»	398
<i>Karagodin A.V., Panfilov I.O.</i> Publications of Visual Sources on Social Networks by Enthusiasts of Public History at the Service of Professional Historians (Using the Example of the “Old New Simeiz” Group on the Facebook Social Network)	407
<i>Bekzhanova N.V., Zhabreva A.E., Sidorenko N.A.</i> Illustrative Materials on the Pages of Publications of Collective Biography	417

<i>Ryabova V.I.</i> Visual Information in a Scientific Rare Book as a Source for Research on the History of Science	446
<i>Sokolova N.Yu.</i> Symbolic Images in Ispart Publications as a Source of Information for Research on the National History of the 1920s	455
<i>Efimova E.A.</i> Illustrations of Alphabets Books of 1900s–1920s Edition as a Source for Visual Information of History of Gaming Culture	462
<i>Ryzhkova O.V.</i> Children’s Illustrated Magazine “Murzilka” as a Source of Visual Information for Reconstruction of Indoctrination of “Sovietness” in 1927–1932	477
<i>Timshina E.L.</i> “On the Other Side of the Gloss”: Sociocultural Research through the Prism of Modern Women’s Illustrated Magazines	489
<i>Technologies of Extracting Information from Pictorial Sources</i>	499
<i>Melchenko A.V.</i> Visual Information of Toreutic Objects as the Base of Reconstructing the Worldview of Ancient Oral Cultures of Luristan and Gilan in XII–VIIth centuries BC	499
<i>Likhter Yu.A., Kokorina Yu.G.</i> Informational Capabilities on the Ancient Artifacts’ Decoration	506
<i>Surikov I.E.</i> Images on Ancient Greek Coins as a Source of Visual Information for a Historian (Some Subjects)	523
<i>Selivanova L.L.</i> Images on coins from the British Museum and the National Museum of Denmark as Visual Evidence for the History of Ancient Cyrene	537
<i>Filippov I.S.</i> Symbol and Reality in Images on Medieval Seals of Western Europe: Methods of Analysis of Visual Information	544
<i>Miroljubov I.A.</i> Visualization of Ideology of Imperial Power in Ancient Rome by Means of Portraiture: To the Formulation of Problem	560
<i>Kiryukhin D.V.</i> Red Dragon and White Greyhound in English Narrative and Visual Sources of the Beginning of the XVIIth Century	570
<i>Shpak G.V.</i> Visual Sources in the Natural Scientific Knowledge of the XVI–XVIIIth Centuries in the Light of Recent Historiography	579
<i>Chernyy V.D.</i> Russian Medieval Art as an Information System: Problems of Study	592
<i>Sukina L.B.</i> Russian Medieval ICON as a Historical Source: the Problem of Search for Research Methods	609
<i>Veselov F.N.</i> Miniatures of XVII–XIXth C. Copies of the “Tale of the Route of Mamai” as a Source of Visual Information for the Illuminated Archetype of the Monument Dating	622
<i>Korenev D.M.</i> An Icon of XV–XVIIth Centuries as the Source of Visual Information for the Reconstruction of the Russian Costume of the Late Middle Ages and the Early Modern History	635
<i>Ulyanov O.G.</i> The Space Semantics of Byzantine and Ancient Russian Monuments of Fine Art	649
<i>Zhizhin M.N., Ukhanova E.V., Andreev A.V., Poida A.A.</i> Natural Science Methods in Visualization of Lost Fragments of Medieval Art Sources	661
<i>Murashov D.M., Beloozerov V.N., Ivanova E.Yu., Berezin A.V.</i> Application of Computer-Based Image Analysis Methods for the Attribution of Paintings	671

<i>Ekshtut S.A.</i> Historical Portrait as a Source of Visual Information: Experience of Theoretical Systematization.	680
<i>Minakov S.T.</i> Visual Sources as an Information Resource to Study the Soviet Military Elite of the 1920s–1930s	688
<i>Tugarinov D.N.</i> Pre-Materials (Sketches and Rough Drawings) as Sources of Visual Information for Art Historian – Researcher of Sculptor’s Studio	703
<i>Bogdanov V.P.</i> Visual-Art Sources in the Context of Historical Knowledge	710
<i>Rodin I.V.</i> French Posters and Drawings of the 1960s as the Visual Sources in the Context of the Formation of Postindustrial Society	720
<i>Akinshina A.N.</i> Popular Prints of the First World War (1914–1918) as a Source Visual Information	727
<i>Chervyakov R.Y.</i> The Experience of a Complex Analysis of Political Caricature during Learning the Soviet Ideology from the End of 1970s to Mid 1980s (Based on the Magazine “Crocodile”)	738
<i>Tkachenko S.O.</i> From Fact to Myth: Soviet Postcard as a Source of Visual Information and as an Artifact of Historical Memory	747
<i>Rubinina Z.M.</i> Some Problems of the Research of Photography as Pictorial Source	758
<i>Alexeev V.V.</i> Problem of Reliability of Staged Photography and Filming.	775
<i>Ermakov V.A.</i> “Visual Sociology” by Sztompka as a Method of Increasing the Informational Impact of Photographs	787
<i>Kosovan E.A.</i> Photo Documents and Architectural Graphics as a Source of Information about Landscape Transformations of the Capital of the Kazakh Soviet Socialist Republic Alma-Ata.	793
<i>Golovnev I.A.</i> Archive Ethnographic Cinema as an Informational Source for Research on History	804
<i>Petrova O.S., Shimbireva O.A.</i> The Integrated Approach to Visual and Narrative Sources’ Studies on History of Modern Women Movement (Based on Mass Media Resources)	812
<i>Svitich L.G., Svitich A.L.</i> Sociological Method Content-Analysis Illustration in Press as a Source History Information	820
 <i>Representation of Information Potential of Pictorial Sources and their Complexes</i>	
<i>Nikonova A.A.</i> Epistemological Paradoxes of Visual Information in the Museum Space	840
<i>Imennova L.S.</i> The Specificity of the Visual Sources and the Implementation of Its Information Potential in Museums’ Educational Organizations	847
<i>Petrina O.B., Korzun D.G., Volokhova V.V., Yalovitsyna S.E.</i> Improving the Identification and Selection of Retrospective Visual Information Sources Based on Ranking Algorithms in Digital Services of Museum Information Support.	861
<i>Demiriva N.I.</i> Accounting Documentation in Department of Writing Sources in State Historical Museum as a Tool for Evaluating the Effectiveness of Scientific and Expository Using of Visual Information Sources	871
<i>Basirova K.K.</i> Electronic Catalogue of Ethnographic Photo Documents of the Scientific Archive of the Institute of History, Archeology and Ethnography	

of the Dagestan Scientific Center as a Form of Representation of the Complex of Pictorial and Natural Sources	880
<i>Golovneva E.V.</i> The Visual-Anthropological Senses of the Childrens' Drawings of Bystrinskiye Evens in 1920–1930th (Case of Elizaveta Orlova's Archive).	888
<i>Sidorova L.A.</i> Fine Arts as a Source for Studying the Worldview of Soviet Historians (Expositions of the Association of Revolutionary Artists and the Association of Realist Artists in the Perception by S.A Piontkovsky)	896
<i>Suslova R.A.</i> Problem of Selection of Pictorial Sources (on the Example of Comparison Paintings of Socialist and Contemporary Realism as Reflection of the Mental Attitudes of the Soviet and Post-Soviet Periods)	906
<i>Sukiasyan E.R.</i> Displaying Visual Information Sources in the Library-Bibliographical Classification Schedules	915
<i>Sereda N.V.</i> Archeography and the Problems of Translating Visual Information into Verbal	923
<i>Kuzybaeva M.P.</i> Use of Information Potential of Fine Arrangement in the Research on the History of Medicine: the past and Modern	929
<i>Polchaeva F.A.</i> Life-Drawing of V.F. Timm "Species and Types of Dagestan" as a Source of Visual Information on the Material Culture of Dagestan People	936
<i>Pictorial Sources and Communication of Custodians, Researchers, Users</i>	943
<i>Golikov A.G.</i> Source Studies of Visual Sources as an Academic Discipline	943
<i>Belgorodskaya L.V.</i> Learning Technology to Extract Information from the Works of Historical Painting	953
<i>Bayandin V.I., Zaporozhchenko A.V.</i> Sources of Visual Information at Public Lectures on the Military History of Russia at School and University	963
<i>Fedotov O.I.</i> About Virtual Excursions on Literary and Historical Sights of Moscow	970
<i>Bystritskiy N.I.</i> Visual Communication in the History	976
<i>Nemchinov V.M.</i> Fine Art Pieces as Visual Information Sources for Historical and Communicative Studies	992
<i>Ilizarov B.S.</i> Movie Sources S.M. Eisenstein's "Ivan the Terrible": to the Question of the Relationship between Verbal, Visual and Historical Components	1002
<i>Shemyakin F.Y.</i> Memory of Urban Space: Ways of Communicating with Heritage in Moscow Architects Projects of the Second Half of the XX–XXI Centuries	1013
<i>About the Autors</i>	1020

ОТ АВТОРА ПРОЕКТА

Серия сборников «Музеи — библиотеки — архивы в информационном обеспечении исторической науки» была задумана с целью описать проблему информационного обеспечения исторической науки в таком ее преломлении, как основные информационные ресурсы — хранилища исторических источников, выступающих в ипостаси музейных предметов, изданий, архивных документов. После выхода трех запланированных и одного сверхпланового сборника [Роль архивов, 2017; Роль библиотек, 2016; Роль музеев, 2015; Трансформации музеев-библиотек-архивов, 2017] оказалось, что у сообществ исследователей-гуманитариев и хранителей информации есть потребность разобраться в этой проблеме с другой стороны — посмотреть, как она выглядит, если идти от источников разных типов.

Предлагаемый вниманию читателей сборник «Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки» — второй в этом ряду. Если на предыдущем этапе внимание было сфокусировано на типах хранилищ информации, то теперь — на определенном типе информации: визуальной информации. Исследователям и специалистам практикам с неизбежностью приходится в этих частично налагающихся друг на друга областях вольно или невольно, осознанно или неосознанно взаимодействовать. Их интересы пересекаются, сопрягаются, конфликтуют. Чтобы коммуникация была конструктивной, необходимо владеть языками сопредельных наук, понимать логику их представителей, соотносить их посылки со своими — и диалектически принимать.

В сборнике сохранена прежняя структура, чтобы продолжить сравнительный анализ хранимого музеями — библиотеками — архивами, т.е. исторических источников / источников информации, и открыть новые горизонты их использования в интересах науки. Первым идет раздел «Введение в проблему», а далее рассматриваются:

- центры создания, сохранения и изучения изобразительных источников как базовый элемент информационной инфраструктуры исторической науки;
- изобразительные источники и их комплексы как информационный ресурс исторической науки;
- технологии извлечения информации из изобразительных источников;
- репрезентация информационного потенциала изобразительных источников и их комплексов;
- изобразительные источники и коммуникация хранителей, исследователей, пользователей.

Как и все сборники серии, он является междисциплинарным. В нем представлены:

- Центр исследований русского мира, Кавказа и Центральной Европы и Центр М. Хальбвакса Школы высших социальных исследований (Париж, Франция);

- Cooperative Institute for Research in Environmental Sciences National Centers for Environmental Information (Boulder, USA);
- Российское общество интеллектуальной истории, Московское научное общество историков медицины, Оптическое общество им. Д.С. Рождественского;
- институты системы РАН (Институт всеобщей истории, Институт российской истории, Институт востоковедения, Институт Латинской Америки, Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, Институт научной информации по общественным наукам, Институт мировой литературы им. А.М. Горького, Институт языкознания, Всероссийский институт научной и технической информации, Институт космических исследований, Институт программных систем им. А.К. Айламазяна), Федеральный исследовательский центр «Информатика и управление» РАН;
- региональные центры РАН (Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра; Институт истории, археологии и этнографии Дагестанского научного центра; Коми научный центр Уральского отделения; Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера Сибирского отделения);
 - Государственный институт искусствознания;
 - Научно-исследовательский центр «Курчатовский институт»;
 - ООО «Археологические изыскания в строительстве»;
 - Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (ряд кафедр и лабораторий исторического факультета, известного своей источниковедческой школой и направлением исторической информатики, а также факультет журналистики);
 - Государственный академический университет гуманитарных наук;
 - национальные исследовательские университеты («Высшая школа экономики», Томский государственный);
 - федеральные университеты (Балтийский, Уральский, Сибирский);
 - государственные университеты (Российский гуманитарный – ряд институтов и факультетов; Санкт-Петербургский – Институты философии и истории; Владимирский им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Московский областной, Новосибирский педагогический, Орловский им. И.С. Тургенева, Петрозаводский, Тверской, Череповецкий, Югорский), Российский новый университет;
 - государственные институты культуры (Московский и Орловский), Российская академия живописи, ваяния и зодчества И. Глазунова, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств, Российская международная академия туризма, МАРХИ – Московский архитектурный институт (Государственная академия);

– Казанский национальный исследовательский технологический университет, Московский политехнический университет, Санкт-Петербургский горный университет, Нижегородская государственная сельскохозяйственная академия, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт – филиал Российского государственного профессионально-педагогического университета;

– Архив РАН;

– Российская государственная библиотека, Российская национальная библиотека, Библиотека по естественным наукам РАН, Библиотека РАН, библиотека Башкирского института физической культуры;

– Государственный исторический музей, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Эрмитаж, государственные музеи изобразительных искусств (им. А.С. Пушкина и Челябинский), Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля, Музей земледелия МГУ им. М.В. Ломоносова, Музейно-выставочный комплекс Московской области «Новый Иерусалим», Музей истории детского движения Государственного бюджетного профессионального образовательного учреждения г. Москвы «Воробьевы горы»;

– школа № 1566 (Москва).

Среди 107 авторов сборника – известные (член-корреспондент РАН В.М. Алпатов, академики РАН Д.Н. Тугаринов и О.Г. Ульянов, 27 докторов и 63 кандидата наук) и молодые (аспиранты и студенты) ученые.

Это – исследователи из Парижа (Франция) и Нью-Йорка (США), а также 25 населенных пунктов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Владимира, Екатеринбурга, Казани, Калининграда, Красноярска, Махачкалы, Нижнего Тагила, Нижнего Новгорода, Новосибирска, Орла, Петрозаводска, Сыктывкара, Тамбова, Твери, Томска, Уфы, Ханты-Мансийска, Челябинска, Череповца, Якутска, Истры и Химок Московской области, с. Вельского Ярославской области.

Библиография

Роль архивов в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. В.Ю. Афиани, Ю.А. Петров. Москва, 2017. 1008 с.

Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. М.Д. Афанасьев, Н.К. Леликова, А.Ю. Самарин. Москва, 2018. 819 с.

Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. А.О. Чубарьян, В.Р. Фирсов. Москва, 2016. 672 с.

Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. Москва, 2015. 752 с.

Трансформации музеев-библиотек-архивов и информационное обеспечение исторической науки в информационном обществе: сб. ст. по материалам научно-практического семинара. ИНИОН РАН, 21 февраля 2017 г. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. И.В. Зайцев / ИНИОН РАН. Москва, 2017. 320 с.

ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ

УДК 003+007+930

В.М. Алпатов, V.M. Alpatov

О ЗВУКОВЫХ, ПИСЬМЕННЫХ И ВИЗУАЛЬНЫХ СПОСОБАХ ПЕРЕДАЧИ И ХРАНЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ

ON THE ORAL, WRITTEN AND VISUAL WAYS OF TRANSMISSION AND CONSERVATION OF INFORMATION

Аннотация: Н.Я. Марр выделял две революции в истории языка. Первой был переход от жестовой к звуковой речи в древности, вторая происходит сейчас. Видимо, он имел в виду появление визуальных способов передачи и хранения информации (он был современником немого кино). Язык — одна из семиотических систем, он может существовать в разных субстанциях; главные из них — устная, письменная и жестовая, каждая имеет специфические особенности. Естественный язык приспособлен к передаче и хранению разных видов информации. Однако в течение многих столетий не было адекватных способов сохранения значительной части человеческого опыта. Затем были изобретены фотография, кино, телевидение, видеотехника. Теперь мы можем сохранять и передавать целые фрагменты мира на едином языке. Это действительно революция.

Abstract: N.Ya. Marr singled out two revolutions in the history of language. The first revolution was the transition from the gesture speech to the sound speech in ancient times and the second revolution is going nowadays. Probably he meant the appearance of visual ways of the transmission and the conservation of information (he was the contemporary of the silent films). Language is one of semiotic systems, it can exist in different substances; the principal substances are oral, written and gesture ones, each of them has specific peculiarities. The natural language is adapted to the transmission and the conservation of various types of information. However there were no adequate methods of the conservation of the considerable part of the human experience during many centuries. Then photo, cinematography, television, visual techniques were invented. Now we can preserve and send whole fragments of the world by the common language. It is really the revolution.

Ключевые слова: язык, семиотические системы, устная информация, письменная информация, жестовая информация, визуальная информация, передача информации, сохранение информации, недискретная информация, дискретная информация.

Keywords: language, semiotic systems, oral information, written information, gesture information, visual information, transmission of information, conservation of information, indiscrete information, discrete information.

Среди многочисленных и зачастую весьма странных высказываний академика Н.Я. Марра в последние годы его жизни есть такое: «Диалек-

тико-материалистическое мышление переросло линейную речь, с трудом умещается в звуковую, и, перерастая звуковую, готовится к лепке, созиданию на конечных достижениях ручного и звукового языка, нового и единого языка, где внешняя красота сольется с высшим развитием ума. Где? Товарищи, только в коммунистическом бесклассовом обществе» [Марр, 1934. С. 111–112].

Не буду обсуждать стандартные для Марра после 1928 г. упоминания диалектико-материалистического мышления и бесклассового общества. Однако интерес представляет идея о «новом и едином языке». Как известно, Марр, особенно в поздний период деятельности, сочетал незнание или игнорирование элементарных положений науки и буйную фантазию с интуитивными прозрениями. По выражению академика Вяч.Вс. Иванова, сочинения Марра напоминают сломанный телевизор: отсутствие изображения могло вдруг ненадолго смениться красивой картинкой. Поэтому содержащиеся в них идеи, если они не вступают в противоречие с фактами, могут рассматриваться всерьез.

Важное место в «новом учении об языке» Марра занимала идея о первоначально жестовом характере языка (он называл такие жесты «линейной речью») и происшедшем затем переходе к звуковому языку. Его попытки конкретизировать эти процессы были явно фантастическими, но сама по себе идея о первичности жестового языка всерьез обсуждается и в современной науке [Бурлак, 2011. С. 312–316]. Переход к звуковой речи, согласно Марру, – первая революция в истории языка, а вторая готовится сейчас.

Но что это за революция? Я с 1990-х гг. обсуждал этот вопрос с рядом специалистов, и мне предлагались два объяснения. Одно – академик ожидал развития телепатии. В этом случае проблема пока что находится вне возможностей научного рассмотрения. Второе, о котором дальше будет идти речь, – выделение визуальных способов передачи и хранения информации.

Среди многообразных функций языка и других знаковых (семиотических) систем особо следует отметить две: функцию общения (коммуникативную) и функцию, по выражению Э. Сепира, «хранилища культуры» в самом широком смысле. Они тесно связаны между собой. Одним из первых в мировом языкознании их четко выделил и разграничил Э. Сепир в работе 1933 г. [Сепир, 1960].

Не раз ученые указывали: «Подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге» [Щерба, 1915. С. 4]; «Язык живет только в диалогическом общении пользующихся им. Диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка» [Бахтин, 1972. С. 312]. При этом общение может быть двусторонним (диалог в обычном смысле) и односторонним (книга, выступление по телевидению, картина, музыкальное произведение

и др.); при одностороннем общении автор, как правило, ориентируется на некоторое как-то определенное множество собеседников (см., например, типологию жанров книги в связи с ориентацией на того или иного читателя, разработанную А.А. Реформатским [Реформатский, 1933. С. 22–27]: учебник, справочник, техническая литература для специалистов, техническая литература для рабочих, детская литература и пр.).

Однако собеседниками могут быть и люди, отделенные от автора пространством и/или временем. Поэтому в обществах существует функция, связанная с «культурным накоплением и исторической преемственностью»; «это относится как к высокому уровню культуры, так и к примитивным ее формам» [Сепир, 1960. С. 191]. Поэтому не следует «преувеличивать различие между «высокими» и «низкими» или старыми и молодыми культурами» [Там же. С. 192]. Однако «современная цивилизация в целом, с ее школами, библиотеками, бесконечными запасами знаний, мнениями, чувствами немыслима без языка, обладающего вечностью документа» [Там же. С. 191–192]. Все сказанное относится и к другим семиотическим системам, где, однако, односторонняя коммуникация очевидно преобладает. Двусторонняя коммуникация вроде обмена рисунками – здесь редкое явление.

И естественный язык, и другие семиотические системы могут существовать и функционировать в разных субстанциях, или манифестациях, или каналах, связанных с разными органами чувств. Среди них наиболее значимыми являются слуховые (звуковые) и зрительные субстанции.

Для естественного языка звуковая субстанция является самой распространенной. В лингвистике господствовавший в XVII–XVIII вв. подход, при котором основное внимание уделялось письменным текстам (филологический подход), сменился в первой половине XIX в. представлением о звуковой материи как единственной существенной. Оно сложилось в эпоху, когда большинство населения Европы было неграмотно и считалось, что устной речью владеют все, а письменной – лишь узкий слой «элиты». Оно сохранялось даже в эпоху всеобщей грамотности, достигнутой, например, в Швейцарии начала XX в. Но и Ф. де Соссюр в «Курсе», впервые изданном в 1916 г., полагал, что письменность «сама по себе чужда внутренней системе языка»: это лишь «техника, с помощью которой фиксируется язык» [Соссюр, 1977. С. 62]; значение письма в лингвистике именуется у него «незаслуженным» [Там же. С. 64].

Однако так можно было рассуждать, лишь игнорируя проблемы функционирования языка, что было свойственно Соссюру и многим его последователям, сосредоточенным на языковых структурах. Сейчас уже хорошо известно, что письменный язык – не только «техника» для фиксации языка. Противопоставление «устный – письменный» нельзя смешивать с противопоставлением «разговорный – книжный», что особенно очевидно

в языках с иероглифической письменностью. Особенно неадекватно игнорирование письменного канала при рассмотрении «культурного накопления» с помощью языка; в течение многих веков для многих народов оно шло в письменном виде. Правда, в индийской культуре традиционно считается, что истинное знание передается только устно от учителя к ученику; поэтому, например, великая грамматика Панини передается устно более двух тысячелетий и лишь совсем недавно была записана. Но это исключительный случай. В большей степени представляют собой перекодировку («технику фиксации») системы вроде телеграфного кода, про которые часто вспоминали те лингвисты, которые стремились показать инвариантность системы языка при изменении субстанции.

Однако у языка в обычном смысле есть еще одна субстанция, которую не следует игнорировать: жестовая. Отвлекаясь сейчас от гипотетической роли жестов в глубокой древности, отмечу, что в мире существует не менее 120 разных жестовых языков для глухих и глухонемых, и только носителями русского жестового языка являются около 2 млн человек [Прозорова, 2007. С. 44]. Неверны традиционные представления об «аномальных глухонемых, не имеющих языка», которые были даже у И.В. Сталина в полемике с марристами [Сталин, 1950. С. 95]. Однако, как теперь признано, «несмотря на то, что жестовые языки задействуют не звуковой, а визуально-кинетический канал передачи информации, по своим фундаментальным свойствам они схожи со звуковыми языками, что позволяет причислить их к естественным человеческим языкам и анализировать, используя методы и понятия, разработанные на материале звучащих языков» [Прозорова, 2007. С. 44]. И они не являются перекодировкой звуковых языков: например, то, что обозначается последовательностью звуков, здесь передается одновременно [Там же].

Важно отметить, что естественный язык, видимо, является семиотической системой, которая в наибольшей степени приспособлена к передаче разнообразной информации: бытовой, деловой, художественной, научной. В принципе эти виды информации могут передаваться по различным каналам, иногда существует распределение: в Индии научная информация создавалась и передавалась в устном виде, а документы все-таки писали. «Принципы языковой передачи» существуют и у бесписьменных народов, например, «с помощью барабана или рожка», на что также указывал Э. Сепир [Сепир, 1960. С. 188]. Звуковая субстанция первична: люди обучаются ее передаче естественным путем, тогда как письменная и жестовая субстанции требуют специального обучения. С другой стороны, во многих значимых ситуациях культурное накопление оказывалось трудносовместимым с устным каналом передачи информации: в разных культурах была разработана техника передачи художественных (фольклорных) и даже научных текстов, но до самого последнего времени не существовало надежных способов устного сохранения деловых документов.

Однако естественный язык в разных субстанциях — не единственное средство передачи и хранения информации. Существуют и музыка, и изобразительные искусства, которые могут рассматриваться и с семиотической точки зрения. В древнейшие эпохи различные знаковые системы могли объединяться, прежде всего, в ритуале [см.: Иванов, 1976. С. 5—56]. «Словесная программа ритуала и самый ритуал некогда могли представлять единое нерасчлененное целое» [Там же. С. 5]. Такое единство могло сохраняться и в современных архаических обществах: во время медвежьего праздника у народов Сибири изображение медведя было обязательной частью ритуала.

Существуют семиотические системы, устойчивые во времени: архитектура, изобразительные искусства. Бывают и случаи, когда был найден способ перекодировки, аналогичный письменности: нотная запись. Однако для передачи и сохранения значительной части человеческого опыта долгое время не существовало адекватных способов. При всей роли письма «вечность документа», о которой писал Э. Сепир, была неполной.

Ситуация впервые изменилась с изобретением фотографии (с 1839 г.). Затем в 1896 г. появилось кино. Отмечу, что в СССР в 1940—1950-е гг. была попытка создания документальной скульптуры путем изготовления слепков; она не получила развития, видимо, из-за отсутствия практической необходимости. И фотография, и особенно кино с самого начала приобрели двойную функцию: вида искусства и документа. И то, и другое имело революционное значение в истории человечества. В дальнейшем технические средства передачи изображения значительно возросли; новыми этапами были появление телевидения, а затем видеотехники.

Что касается высказывания академика Марра, то следует учитывать, что он был современником становления и развития художественного и документального кинематографа, в то время немного (звуковое кино появилось незадолго до его смерти). А если понимать язык в широком смысле как знаковую систему, то действительно появление всего вышеперечисленного было семиотической революцией. Марр говорил о первой из выделявшихся им революций — звуковой: «Вы понимаете, что это было за великое открытие (что в сравнении с этим переворотом радио), когда человек нашел, наконец, возможность говорить ночью и из другого закрытого помещения» [Проблемы, 1935. С. 178]. Теперь же стало возможным в течение длительного времени сохранять и передавать другим людям фрагменты мира и в полной мере достигать «вечности документа». И отмечу слова академика о «едином языке»: визуальный язык в отличие от звукового и письменного един для всех. Так что, каким бы фантазером ни был Марр, действительно эти два процесса (первый — гипотетический, второй — реальный) были наиболее важными семиотическими событиями в истории человечества.

Особую проблему составляет перекодировка из одной субстанции в другую, неизбежно связанная с частичной потерей информации и частичным ее добавлением. Если говорить только о визуальной информации, то следует различать перекодировку внутри визуальных семиотических систем и переход от одной принципиально особой системы к другой. Визуальные каналы передачи информации, разумеется, существуют с древнейших времен; и это не только изобразительное искусство (включая вышеупомянутые рисунки первобытных людей), но и чертежи, рисуночные пояснения в научном или техническом тексте и др. В отличие от современных информационных систем они производятся «вручную». Однако те и другие имеют нечто общее: они не дискретны. Существуют разные способы перекодировки этих знаковых систем: от максимально точного копирования до принципиального отказа от сохранения той или иной части информации. Отмечу, что в ряде визуальных систем имеются средства выделения дискретных частей: в кино это кадры, соединяемые путем монтажа; они могут описываться как аналог естественного языка [Иванов, 1976. С. 143, 206–207]. Разумеется, полной дискретности достичь невозможно.

Однако естественный язык по своей природе дискретен. Для письма это очевидно, но и звуковая речь, состоящая из непрерывных отрезков с физической точки зрения, при восприятии делится (не всегда адекватно) на дискретные фрагменты; при порождении речи происходит обратный процесс. Поэтому при описании, например, сюжета картины или фильма потеря значительной части информации неизбежна и разными людьми производится по-разному. Из этого, конечно, не следует, что не надо здесь стремиться к максимально возможной точности и объективности.

Библиография

- Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1972. 470 с.
- Бурлак С.* Происхождение языка. Факты, исследования, гипотезы. Москва, 2011. 464 с.
- Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. Москва, 1976. 304 с.
- Март Н.Я.* Избранные труды. Т. III. Москва; Ленинград, 1934. 423 с.
- Проблемы истории докапиталистических обществ. Вып. 3–4. Л., 1935.
- Прозорова Е.В.* Российский жестовый язык как предмет лингвистического исследования // Вопросы языкознания. 2007. № 1. С. 44–61.
- Реформатский А.А.* Техническая редакция книги. Теория и методика работы. Москва, 1933. 414 с.
- Сепир Э.* Язык // Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX вв. в очерках и извлечениях. Ч. II. Москва, 1960. С. 182–197.
- Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. Москва, 1977. С. 35–273.

Сталин И.В. Марксизм и вопросы языкознания. Москва, 1950. 116 с.
Щерба Л.В. Восточно-лужицкое наречие. Т. 1. Петроград, 1915. XXIV, 194, 54 с.: ил., карт., 1 л. объясн. карт.

УДК 093.001 + 535.6

Н.В. Серов, N.V. Serov

ОНТОЛОГИЯ СООТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ИСТОЧНИКАМИ ВИЗУАЛЬНОЙ И ВЕРБАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

ONTOLOGY PARITIES BETWEEN SOURCES OF THE VISUAL AND VERBAL INFORMATION

Аннотация: в статье представлены возможности методологии хроматизма — как следствия/развития «Хроматики» И.В. Гёте — в построении информационных моделей научных онтологий из источников визуальной и вербальной информации. Цветовая семантика позволила раскрыть соотношение между тремя кодами/логиками интеллекта (обрабатывающими данные визуальных источников информации) и тремя видами языков их вербального представления. Оговорены сложности и граничные условия, возникающие при обработке визуальной информации.

Abstract: the chromatism methodology — as consequences/developments Goethe's "Chromatiks" — has shown possibilities in construction of information models of scientific ontology's from sources of the visual and verbal information. Color semantics has allowed to open a parity between three codes/logicians of intelligence (of processing the data of visual sources of the information) and three kinds of their verbal representation. The complexities arising at processing of the visual information are stipulated for various boundary conditions.

Ключевые слова: исторические основы цветосемантики, онтология истории, понятие информации, идеальное, материальное, концепт цвета, информационная модель мышления, коды интеллекта, источники информации, граничные условия.

Keywords: historical bases of color semantics, ontology's stories, information concept, ideal, material, color's concept, information model of the mind, logic kinds, sources of the information, boundary conditions.

Насколько же трудно не ставить знак на место вещи, всё время удерживать перед собой живую сущность и не убивать ее словом!

И.В. фон Гёте

Современные информационные системы характеризуются постоянно растущими объемами неструктурированных данных на естественном языке

ке. Различные методы логико-вероятностных моделей анализа данных, строго говоря, сводятся к развитию тех или иных логических методов построения решающих функций. В хроматизме был предложен релевантный метод анализа данных, основанный на противоречивых свойствах и/или оппонентных функциях антиномий. При этом бинарные модели знаний были представлены в виде системы объектов и бинарных связей/отношений между объектами. Развитие этой модели привело бы к возникновению таких средств обработки текстов, которые могли быть направлены на формирование контекстно-зависимого представления семантики анализируемых систем. Поэтому контекст их обработки был обусловлен разработкой новых методов обработки текстов по данной схеме.

В источниках нередко приводится описание каких-либо предметов, в которое включается и/или форма, и/или вес, и/или цвет конкретных предметов быта, одеяний, вооружения и др. При этом, если вес и/или форма достаточно релевантно передаются источником, то с цветом дело обстоит много сложнее. С какими сложностями и ограничениями можно столкнуться при анализе цвета в исторической литературе? Рассмотрим это на конкретных примерах античных источников. Так, еще Авл Геллий (II, 26) доказывал бедность греческого и латинского языков для наименований цвета. Его наблюдения касались в основном красного (*rufus color*), которым римляне называли смесь и красного с черным, и красного с желтым, и других смесей цветов с красным. Переводчики еще более затруднили понимание этих цветов, как заметил в этой связи Ф. Порталь [Порталь, 1995. С. 425], добавив, что нередко вообще трудно понять цвет, определяемый в их монументальных трудах, как трудно понять цвета на античных фресках, пострадавших от времени.

При упоминании сложностей не стоит забывать и о том, что большинство дошедших до нас копий с сочинений античных авторов принадлежит к средним векам, когда несведующие переписчики нередко перемешивали сходно звучащие слова, а то и занимались чуть ли не литературным редактированием, переработкой и т.п. [Корш, 1881. С. 638]. Возьмем, к примеру, два современных перевода. Читаем в одном: «Видишь, сколько подушек? И в каждой шерсть окрашена в пурпурный или фиолетовый цвет!» [Сергеенко, 1964. С. 94]. Сравним с другим [Петроний, 1924. С. 86]: «Видишь, сколько подушек? Ведь все до единой набито пурпурной или багряной шерстью». Но ведь багряный и фиолетовый — разные цвета. Понятно, что художественный перевод имеет право на метафору. Но понятно и другое: цвет (как таковой) имеет не только свои специфические оттенки, которые далеко не всегда можно уловить из контекста, но и свой смысл. Тот самый смысл, который вкладывал в него античный автор и которым почему-то пренебрегают современные переводчики. Ученые утверждают, что память на цвета ограничена. Действительно, запоминается легко то, что выражено

в словах, а из миллионов цветовых оттенков словами выражено лишь несколько десятков цветов [Василевич, 2007].

Отсюда вытекает цель настоящего сообщения — обнаружение оснований, развивающих известные методы познания/мышления и/или создания онтологий. Для ее достижения используем методологию хроматизма — учения о моделировании саморазвивающихся систем открытого типа, где непременным условием является предъявление данных в соответствии с логическими критериями научной идеализации [Серов, 1990]. Поскольку «истина познается в сравнении» (в отношениях), то наиболее интересным нам кажется поиск семантики в отношениях антиномий как информационных атрибутов реальных взаимоотношений развивающихся систем (Г.В.Ф. Гегель: без противоречий нет развития).

Для начала оговорим свойства информационных моделей и в первую очередь остановимся на вопросе: почему до сих пор не существует общепризнанного и, прежде всего, семантического определения понятия «информация»? На мой взгляд, уже основоположники поставили здесь закономерные ограничения: «Информация является скорее делом процесса, чем хранения» [Винер, 1958. С. 128]; «всякая попытка трактовать информацию как вещь, которая может содержаться в другой вещи, обычно ведет к трудным “проблемам”, которые никогда не должны были бы возникать» [Эшби, 1998. С. 216]. Что же это за проблемы, почему они возникают и как их можно разрешить с помощью хроматизма?

С позиций теоретиков информацией являются любые сведения и данные, отражающие свойства объектов, с позиций практиков — содержание сообщения, рассматриваемое в процессе его передачи, восприятия и использования. Строго говоря, любая система воспринимает только ту информацию, которую она способна поглотить. Поскольку эта часть информации будет обладать резонансными характеристиками, общими с компонентами поглощающей ее системы, то как воспринятая (поглощенная) она может являться внутренней информацией онтологически идеального плана, которую мы связываем с характеристическими компонентами моделируемого объекта.

Тогда к связанной можно отнести такой вид информации, который коррелирует с функциями, но не со структурой, не с составом компонентов и межкомпонентных взаимодействий системы, относящимся к онтологически материальному плану. Последнюю в данном приближении можно отнести к свободной [Серов, 2001]. Отсюда несложно дать семантическое определение: информация — это согласованное распределение кодов источника по релевантным кодам связанных состояний приемника. Сопоставив это определение с другим: «информация — это продукт взаимодействия данных и адекватных им методов», т.к. возникает лишь при субъективной интерпретации объективных данных [Симонович, 2000. С. 13], — увидим, что

оно подтверждает наше определение, основанное на субстанциональной семантике понятия «информация».

С позиций онтологии информация так же идеальна относительно данных, как материальна относительно субъекта-интерпретатора. Однако именно так характеризуется и «слово» — идеальное относительно его опредмеченного вида (в фонеме ли, в лексеме и т.п.), но материальное относительно его смысла (семантического наполнения, кодов интерпретации и т.п.). Для моделирования этой корреляции между «информацией» и «словом» ниже показано смысловое подразделение всех компонентов системы «визуальное — вербальное» на уровне «опредмечивания» цвета как перцепта краски. Поскольку цветовой перцепт связан с красочным стимулом, то появляется возможность квантифицировать многие представления исторической лингвистики для их релевантной алгоритмизации и/или верификации.

Информационные модели (ИМ) являются преобразованием сложной системы до ее «атомарных» компонентов, суперпозиция информации которых и передает сущностный смысл обмена информацией во всей системе. Несущественные свойства, функции и проявления системы в такой модели элиминируются. Вместе с тем возникал методологический вопрос: как идеальное коррелирует с материальным в цветовом образе, если сам этот образ не может быть адекватно материализован. Этот специфический характер идеального нельзя представлять как изоморфизм разнородных систем в силу того, что информация адекватна семантике сообщения (в частности, образу), но не всегда форме (стимульному образцу, сигналу).

ИМ в информатике — это представление объектов и отношений, ограничений, правил и операций, призванное указать сущностную семантику данных для определенной проблемной области. К примеру, хроматические (информационные) модели — это модели, созданные на естественном языке семантики цветовых концептов и их онтологических предикатов (т.е. на языке смыслов и значений цветовых канонов, репрезентативно воспроизводившихся в мировой культуре). ИМ же, отражая лишь существенные свойства объекта, является характеристическим его описанием, благодаря которому и познается реальная действительность. Такую ИМ, в частности, представляет собой «атомарная» модель интеллекта (АМИ).

Для естественного интеллекта (лат. *intellectus* — ощущение, восприятие, понимание) информация является базовой составляющей, которая, как показано ниже, может описываться универсальной онтологией. Поскольку информация интеллекта онтологически идеальна, то для его моделирования требовался адекватный инструментарий. Опыт показал, что наиболее надежным инструментарием такого рода мог служить только концепт «цвета», выполняющий функции идеального отображения ма-

териальных объектов. Поэтому и для моделирования информации в АМИ использовались атрибуты цвета как «идеального».

Наилучшим образом это описал Платон: «Какую же природу имеет движение Ума? <...> Подобно тому как те, кто среди бела дня смотрит прямо на Солнце, чувствуют себя так, словно кругом ночь, и мы не скажем, будто можем когда-либо увидеть Ум смертными очами и достаточно познать. Безопаснее мы усмотрим это, если станем взирать на образ того, о чем нас спрашивают» (Законы 897). В хроматизме анализируется не свет, а цвет, что приводит нас к культурологической необходимости анализировать, с одной стороны, понятия о вещах в совокупности с их образами, а с другой — цветовые образы той или иной культуры наряду с опредмечивающими их красками.

Ведь задолго до возникновения одежды Homo sapiens раскрашивал себя охрой, мелом, углем и другими красителями (как того требовали эзотерические ритуалы). «Я замечаю, что некоторые из чужеземных племен употребляют известные травы для раскрашивания своих тел ради красоты и постоянного обычая. По крайней мере, женщины у варварских народов намазывают себе разными растительными мазями лицо, а у даков и сарматов даже мужчины расписывают себе тела» [Плиний Секунд, 1910. С. 167]. Отсюда можно предположить, что человек не только существовал в цветовой среде, но и активно взаимодействовал с ней, моделируя красками те цвета, которые соответствовали определенным функциям, мифам и/или ритуалам. В античности же были заложены глубинные различия в методологии этой объективации: и если для Платона (Политика 37 b) цвет был важнее очертаний (рисунка), то Аристотель в Поэтике (1450 b) изменил это соотношение на противоположное.

В конце XX в. были развиты основные принципы такого подхода — теория и методология хроматизма. Напомню, что хроматизм как интердисциплинарное исследование реального (фемининно-маскулинного) человека в реальной (социо-культурно-свето-цветовой) среде применялся в практике анализа и/или методологического создания ИМ саморазвивающихся систем открытого типа. Название этого учения вытекало из «Хроматики» И.В. Гете, связанной с древнегреческим понятием «хрома» (χρῶμα), в которое античные авторы вкладывали множество значений. Сопоставим эти значения с их современным представлением в виде онтологических (то есть относительных друг друга) хром-планов (их этимология сущностно связана с семантикой: M- (μάτηρ — мать, μάθημα — знание); Id- (ἰδέα — идея Платона); S- (σύν — совместно, συγγενες — родство), т.е. планов смыслового подразделения «хрома». Цвет как означаемое (десигнат, сигнификат, интенционал, концепт, образ-концепт, перцепт, благодаря образованию которого и осуществляется цветовосприятие), т.е. распределенное, психическое, идеальное, — Id-план «chroma»; ибо цвет в отличие от краски

существует исключительно в виде перцепта в подсознании. Краска как денотат внешней среды (предмет, экстенционал, стимул), т.е. опредмеченное, физическое, материальное, — Ма-план «chroma» (автоокраска внешней среды). Окраска кожного покрова как денотат интеллекта, т.е. базово-органическое, физиологическое, совмещающее информацию объекта и субъекта, синеальное, — S-план «chroma» (цветоощущение бессознания). Имя цвета как означающее (слово, лексема, пропозиция), т.е. распределенно-идеальное относительно S-плана, но относительно Id-плана опредмеченно-материализованное/материальное, — Мт-план «chroma» (тезаурус цветообозначений в сознании). Эмоции, чувства — как информационно-энергетические отношения между релевантными планами «chroma» и/или АМИ. Объективно это проявляется в таких идиомах, как «багроветь от гнева», «чернеть от горя», «краснеть от стыда» и т.д. Такие обороты раскрывают смысл отношений между психическим (цветом) и физиологическим (окраской кожного покрова или внешней средой) как идеальным и материальным компонентами АМИ: S / Мт — «покраснеть от стыда»; Id / S — «покраснеть от страсти»; Ма / S — «покраснеть от жары». В этом и заключается принцип относительного детерминизма как базовая аксиома хроматизма.

Отсюда цвет (как идеальное, психическое) онтологически связан с краской и/или ее вербальной формулой (как материальным, физическим, физиологическим или лингвистическим) через эмоции и/или чувства как их информационно-энергетическое, т.е. хроматическое отношение. Обратим внимание, что до сих пор нигде не упоминается призыв Райта о необходимости учитывать принципиальное различие между длиной волны как физическим параметром ньютоновой физики и цветовым восприятием как гетеанским психологическим явлением: «Наши ощущения цвета — внутри нас, и до тех пор, пока нет наблюдателя, воспринимающего цвет, нет и самого цвета. Даже в цепи событий, происходящих между рецепторами сетчатки и зрительной корой, цветов еще нет, они появляются лишь тогда, когда информация получает окончательную интерпретацию в сознании наблюдателя» [Wright, 1967. P. 20].

В методологии хроматизма любая система определена отношениями между ее компонентами и, в частности, информацией как идеальным. Вместе с тем строгий онтологический анализ идеального и материального является неправомерным по многим причинам [Ильенков, 1991. С. 215—218], что и привело меня к релевантной формализации функциональных Id- и Мт-планов как их информационных предикатов; при этом оказалось необходимым ввести S-план АМИ для анализа и описания базовых функций обоих планов. Если в традиционной бинарной системе анализа S-план АМИ всегда проявляет свойства материального, то в триадной он может

быть и материальным (относительно Мг- и Id-планов АМИ), и идеальным (относительно Ма-плана внешней среды).

Поскольку имена цвета сочетают в себе и материальные и идеальные предикаты, но в разных системах анализа, то, вероятно, это имел в виду Л. Витгенштейн, когда констатировал: «Логика понятия “цвет” гораздо более сложна, чем это могло бы показаться» [Wittgenstein, 1977. Р. 29]. После 25-летнего изучения этой проблемы психолингвист А. Вежбицкая практически вторила Витгенштейну: «Концепт “цвета” действительно чрезвычайно сложный, и я не буду пытаться дать его толкование» [Вежбицкая, 1997. С. 231]. Аналогичные выводы делали представители ряда научных дисциплин как о цвете, так и об интеллекте человека [Кульпина, 2001. Главы 2–3; Gage, 2000. Р. 84–92; Lemoin, Rousseau, 2003, и др.].

Специфическое же свойство цветовой модальности характеризуется оппонентным характером переработки перцептов как онтологически идеальных распределенных образов. Его не существовало, не существует и не может существовать для осязания, обоняния, вкуса или слуха как функций отработки стимулов, т.е. относительно материальных опредмеченных образов. Строго говоря, психологическая специфичность идеального могла быть представлена только на примере цвета как образ-концепта материального мира, который является информационной моделью для познания сложных саморазвивающихся систем этого (материального) мира.

Исходя из методологии Гёте, хроматическая модель должна быть наглядна для того, чтобы пользователь имел возможность воспринимать информацию непосредственно, т.е. без какого-либо предварительного анализа (аналогично тому, как первобытные люди воспринимали произведения искусства), поскольку хроматическая модель основана на кодировании информации не только в цветовом алфавите, но и в соответствующих ему планах анализируемой системы в заданных граничных условиях. Отсюда пользователь мог осуществлять непосредственную связь наглядного алфавита с возможностью быстрого осмысления релевантной информации. Для достижения наглядности в хроматизме был использован гомоморфизм полихромных цветов с релевантными планами, который позволял представить функционально связанные компоненты сложных систем в адекватном для исследования представлении, т.е. в цветах, планах и/или в их отношениях в заданной ими системе.

Со времен кибернетики психологи обращали внимание на информационные процессы, а затем и на элементы семантической логики. Акцент в описании работы психики и сознания все более переносился на информацию, получаемую по каналам обратной связи. Содержание сознания наполнялось значениями и смыслами. Выяснилось также, что обработка информации механизмом сознания происходила во многих параллельных каналах, обычно совершенно независимых друг от друга. В хроматизме

поэтому анализировались именно информационные процессы с подразделением всей информации по известным типам обобщения и введением семантических критериев истинности при соотнесении друг с другом этих параллельных каналов.

Теория Ньютона была основана на научно-материалистическом измерении длин волн световых потоков. Учение Гете базировалось на метафизической феноменологии впечатлений от действия цветов на глаз и мозг. Витгенштейн обращал внимание на психолингвистические закономерности операций с цветовыми концептами и цветообозначениями, находящимися «где-то между наукой и логикой». Если наука оперирует понятиями, а формальная логика — формализацией истинности в использовании этих понятий, то какой же третий путь может существовать между ними? К какому виду (с позиций хроматизма) можно отнести понятия и цветообозначения Витгенштейна, и/или имена цвета, которыми оперирует психолингвистика? Относительно окрасок внешней среды они проявляют свойства идеального. Однако относительно невербализованных, распределенных перцептов (образов) цвета они оказываются онтологически-материальными из-за своей опредмеченности в конкретном понятии. Вероятно, это имел в виду Витгенштейн, когда отказывался создать теорию цвета (ни физиологическую, ни психологическую), а хотел показать логику цветовых концептов. Какова же эта логика?

«Действительность языкового мышления оказывается неизмеримо большей, чем это фиксируется в настоящее время в теориях логики, и эта действительность должна быть отражена не в одной и не в трех, а в целом ряде различающихся между собой логических теорий, каждая из которых имеет строго определенную область применения... Но если существует целый ряд различных “логик”, каждая из которых выражает особую “технику” мышления (т.е. особое строение языковых форм мыслей и правил оперирования с ними) и в силу этого применима только в строго определенной узкой области языкового мышления, то это значит, что существует объективная, вытекающая из природы самого мышления зависимость между его знаковыми формами и отражаемым в них содержанием» [Щедровицкий, 1995. С. 33]. На базе АМИ представим цветовые коды, каждый из которых связан с определенным компонентом интеллекта. Во-первых, «абстракция» вербального цветообозначения как процесс отвлечения от «конкретного» цвета обычно используется на понятийном уровне. «Абстракция» же, как результат указанного вида мышления, ограничена характерным отрывом опосредующих связей ее компонентов от «конкретного», от историчности, что обуславливает «умерщвляющую все живое» схематичность и/или «схоластическую абсолютизацию» формально-логических связей.

Во-вторых, принцип творческого мышления предполагает уход интеллекта от рациональности, от сознательного вида мышления, поскольку об-

щепринято положение, согласно которому в инсайте чувственно-образный уровень обобщения не обязательно согласуется с формально-логическим. Это связано с тем, в частности, что в теории творчества деятельность сознания (как компонента АМИ) считается исключительно конечным этапом творения. Началом же принято считать подсознание («сновидное состояние», озарение и т.п.), логика которого не вписывается в рамки формальной логики научного мышления.

В-третьих, известный в психофизике принцип метамеризации световой информации позволяет сделать вывод о третьем типе кодирования цвета. Под метамеризацией обычно понимают бессознательный процесс ощущения одинаковыми смеси различных спектральных цветов [Лазарев, 1979. С. 78]. В хроматизме это свойство выделено как стадия «субъективации» информации, т.е. первичной обработки, систематизации и обобщения цветовой информации внешней среды, поскольку каждый индивид обладает сугубо индивидуальными характеристиками фоторецепторов.

В таблице 1 показано, как изменяется предметный цвет в зависимости от компонента кодирования: на уровне под- и бессознания результатом кодирования является архетип, который подразделяется на сублимат (как результат кодирования информации в подсознании) и метамер (бессознание).

Таблица 1

Цветовые коды АМИ

Предмет (вид)	Обобщение		Уровни обобщения АМИ			
	Процесс	(род)	Результат (код)		Носитель	АМИ
красное, пурпурное...	абстракция	красное	слово	понятие	имя цвета	Мт-
огонь, солнце...	сублимация	красное	архе-тип	образ	образ-концепт	Id-
спектр огня, солнца ...	Метамеризация	красное		метамер	метамерный цвет	S-
Огонь, солнце — материальные объекты красной окраски окружающей среды					предметный «цвет»	Ma-

Рассмотренные нами принципы образования метамерного цвета на стадии цветоощущения, образ-концепта на стадии цветовосприятия и, наконец, имени цвета на стадии цветообозначений позволили выявить три принципиально различных вида обобщения. С одной стороны, в науке и/или в философии принято доводить осознанное формально-логическое объединение «однородных» предметов до вербализуемой на понятийном уровне и не всегда представимой («бесцветной») абстракции. С другой стороны, в цветовом образе проявляется единство индивидуально-конкретного (апертурный цвет конкретен, т.к. точно передает цвет конкретных предметов в полном «отрыве» от них) и обобщенно-исторического (апертурный цвет не конкретен, т.к. включает в себя цветовые характеристики

множества предметов, функции которых поддаются не абстрагированию сознанием, а хроматическому обобщению, т.е. сублимации подсознанием). При этом оба типа описания (абстракция и сублимация, таблица 1) – взаимно дополняющие, но не конвертируемые контексты, связанные с различием обоих видов обобщения по критерию мощностей контекстно-зависимых вариантов языка данной культуры: задание баз знаний по двум параметрам обобщения разнородных баз данных позволяет уплотнить семантическое пространство для достижения оптимальной мощности языка.

Если же существует ряд «логик», каждая из которых выражает особую «технику» мышления (т.е. особое строение языковых форм мыслей и правил оперирования с ними) и в силу этого применима только в строго определенной узкой области языкового мышления, то это значит, что существует объективная, вытекающая из природы самого мышления зависимость между его знаковыми формами и отражаемым в них содержанием» [Щедровицкий, 1995. С. 33].

Для наглядности отобразим полученные данные в таблице 2. Поскольку принципы восприятия, пользования и хранения информации предполагают ее обобщение, то с позиций хроматизма можно сделать вывод о существовании в интеллекте минимум трех уровней ее переработки (см. таблицу 2).

Таблица 2

Соотношение между формальной и диалектической логикой

Планы АМИ	Логика АМИ	Диалектическая логика	Модель мышления в АМИ	
			Творческое	Бытовое
Mm-	Социальная среда – вербальные, объективированные характеристики в снятом виде			
сознание	формальная	Опредмечивание отрицания	синтез	тезис
Id-	Культурная среда – образ-концепты, психологические характеристики сублиматов			
подсознание	образная	Отрицание отрицания	антитезис	антитезис
S-	Религиозная среда – генные и/или метафизические характеристики метамеров			
бессознание	генная	Отрицание частной предметности	тезис	синтез
		↑		
Ma-	Природная среда – предметные, объективные, частные (спектральные) характеристики			

Согласно таблице 2, в понятии вербального цветообозначения отрицается и беспредметность апертуры, и конкретика образ-концепта, в результате чего возникает абстракция, которая, с одной стороны, элиминирует любые предикаты конкретного предметного цвета, а с другой – включает огромную совокупность многоцветных предметных характеристик. Если под «образом» понимать субъективную картину мира, а под «концептом» – смысл образа, то «образ-концепт» совмещает антонимичный

смысл образа с картиной мира, объективированной в образах подсознания, но далеко не всегда вербализованной в понятиях сознания.

Апертурный цвет при цветовосприятии объективистски отрицает индивидуальную беспредметность метамеризации и в итоге дает образ-концепт, в котором, с одной стороны, отрицается беспредметность метамера, а с другой — опредмечивается конкретный цвет, образуемый за счет статистического накопления перцептивно-репрезентативных данных, т.е. жизненно важных и наиболее часто встречающихся в онтогенезе и, возможно, в филогенезе [Jung, 2009. Р. 367]. Творческое подсознание постоянно ищет «осмысляемого» подтверждения/опровержения своих образ-концептов в метамерах окружающей среды, формируемых бессознанием. И если они адекватны, то появляется смысл сублимации, т.е. перевода опредмеченной (но не спектрально-конкретной, т.е. распределенной относительно их частных проявлений во внешней среде) информации S-плана в распределенный вид сублиматов Id-плана АМИ.

Метамер, возникающий при цветоощущении (в силу индивидуальности физико-химической структуры сетчатки каждого реципиента), субъективно отрицает объективную предметность спектральных составляющих среды. Гёте указывает на «то молчаливое противодействие, которое принуждено проявлять все живое <...> Когда глазу предлагается темное, то он требует светлого; он требует темного, когда ему преподносят светлое, и проявляет свою жизненность, свое право схватить объект тем, что порождает из себя нечто, противоположное объекту» [цит. по: Месяц, 2012. С. 47].

Таким образом, рассмотренные принципы цветового кодирования выявили триаду принципиально различных контекстно-зависимых представлений «цвета», с одной стороны, детерминированных компонентами АМИ, а с другой — позволивших классифицировать разнородные предикаты как интеллекта, так и внешней среды в их отображении [Серов, 2006].

В исторической антропологии принято считать, что язык цвета как компонент знаковой семиотической системы родился до появления вербального языка [Heller, 1999. S. 17–19; Lejeune, 2006. P. 57–63], ибо первый отличается от второго большей подвижностью семантических значений собственных контекстов. Понятие «контекст» принято использовать по отношению к любым формам вплоть до цветового метаязыка, поскольку метаязыком является любой язык, при помощи которого начинается формализация [Жинкин, 1965]. К примеру, сущность цветовой номинации заключается не в том, что цветовой знак обозначает вещь или соотносится с вещью, а в том, что он репрезентирует релевантный код обобщения (метамеризацию стимула, сублимацию в концепте и, наконец, абстракцию в слове) как результат познавательной деятельности, моделируемый в хроматизме релевантными планами.

Кодирование информации включало операцию отождествления знаков различных кодов в соответствии с базой знаний пользователя и установ-

ливалось оптимальное алфавитное соотношение сигнификативных и денотативных характеристик, которое для передачи информации о состоянии и значимости денотатов содержало, прежде всего, цветовой алфавит, предполагавший автоматизм восприятия. Поскольку размерности и хром-планы являлись абстракциями, а цвет и образ-концепты — сублиматами, то их совокупность позволяла описать любой объект исследования по всем необходимым для создания рабочей модели параметрам. Таким образом, необходимая для электронной обработки формализация в виде планов определенных представлений была основана на естественной природе построения АМИ «автоматизированной» (по уровням) переработки информации: все объекты М-плана давали максимум «воплощенной» (опредмеченной, вербализованной, материализованной и т.п.) информации по сравнению с минимумом S-плана; Id-план занимал промежуточное место как уровень «информации-в-себе».

Именно в этом нам видится устойчивость естественного интеллекта как системы с обратной связью: подсознание оперировало сублиматами как «языком» много большей мощности (информационной насыщенности) по сравнению с абстрактным языком понятий, которыми оперирует сознание. Такое («двумерное») описание мира можно было считать первым приближением к реальному механизму переработки информации нейронами, дендриты и окончания аксонов которых строятся по близкому к числу чувств и ощущений принципу многомерного структурирования [Гавриленко, 1993. С. 146; Прибрам, 1975. Глава 7]. Таким образом, можно полагать, что в интеллекте изначально возникает и развивается механизм отношений между осознаваемым (прозрачным) и неосознаваемым контекстами, который обладает практически всеми атрибутами системы представления знания [Хьюбел, 1990. Главы 2–4].

Так, во внешней среде мы сталкиваемся с образцами (стимулами) конкретных вещей (например, красное солнце); в интеллекте же существует его метафизически обобщенный образ (перцепт), благодаря которому и возникает представление (образ-концепт) как некое обобщение («преднаучная интуиция» «красное», которая приводит к возникновению вербального понятия (концепта «красное»). Очевидно, здесь-то и проявилась реальная логика бытия, когда два взаимодополняющих компонента (красное и «красное», и/или «черное» и «белое», и/или «+» и «-», например) обретали свое единство в их разделении («красное», «серое», «ноль»). И это единство уже подлежало анализу не формальной (или/или), а семантической (и/или) логики, представленной нами для начала на примере развития цветовых построений.

Различие между значением и смыслом в семантической логике основано на принципе абстракции: для абстрагирования следует говорить об имени денотата, называющем этот денотат. Если же высказывание об име-

нах есть высказывание метаязыковое, то отношение имени к тому, что оно называет или обозначает, является отношением названия, а вещь, которая называется, является значением имени [Frege, 1984. P. 210]. Не следует думать, что вещь является значением независимо от имени, ибо любая вещь есть просто вещь и могут быть неназванные вещи. Но всякое имя всегда что-то называет и это что-то — определенная вещь. Таким образом, значение — это свойство имени, которое реализуется в назывании вещей. Смыслом же Фреге называет различие в способе обозначения предметов именами. Иначе говоря, действия с именами можно считать эквивалентными операциям с денотатами (вещами), что при неразличении смыслов позволяет производить эти операции автоматически, т.е. независимо от понимания принятой информации, а именно — переходя в область чистой семиотики и формальной онтологии. Если же возможно разделение каналов, по которым проходят значение и смысл, то возникает проблема вынесения за скобки значения имен с анализом способов, которые формируют смыслы имен.

Поскольку различные выражения могут иметь один и тот же денотат с различными смыслами, а некоторые выражения могут иметь смысл и при отсутствии денотатов, то денотат и смысл являются двумя взаимосвязанными сторонами значения любой формализации. Если обычный язык предназначен для именовании объектов (объектный, предметный язык), то в семантическом анализе существует метаязык, на котором говорят уже о самом языке как объекте. В естественном языке объектный и метаязык практически неразделимы и образуют семантически замкнутое пространство, тогда как построение формализованных языков определяется обязательным разделением объектного и метаязыков для элиминации парадоксов (пример: «Критянин заявил, что все критяnine — лжецы»).

Поэтому считается, что предметная область, теоретически соединяющая и/или обобщающая разнородные объекты, является логической абстракцией, требующей установления экс/интенциональности их имен при заданных граничных условиях существования этой области. Так, согласно правилу Локка, если некоторое свойство принадлежит любому единичному имени изучаемой предметной области, т.е. является его параметром, то это свойство может принадлежать и всем именам данной области при фиксации их денотатов в заданном классе. Если же имя не имеет денотата в предметной области, его относят к пустому классу имен, которые могут приобретать и множественный (вероятностный конкретно-абстрактный) смысл.

С позиций эпистемологии здесь есть свои особенности. Естественный язык всегда и во всем базируется на семантических закономерностях сочетания понятийного и чувственно-образного языков так, что сенсорные каналы восприятия непосредственно (автоматически) влияют на форми-

рование языковой, а этим и субъективно концептуальной картины мира, внутренне присущей интеллекту. И хотя методология естественных наук элиминирует любую субъективность в построении объективной картины мира, она не в силах воспрепятствовать множественным толкованиям многозначности таких (принадлежащих к пустым классам) имен в истории науки, как теплород, эфир, волновая функция и др.

Существование концептов, которые не являются концептами никакой реально существующей вещи, и существование имен, которые выражают смысл, но не имеют денотатов, привело А. Чёрча к замечательным выводам: «Если имя имеет денотат, то этот денотат есть функция смысла имени»; под функцией в данном случае Чёрч понимает операцию, которая, будучи примененной к смыслу имени как аргументу, дает некоторую вещь в качестве значения функции для данного аргумента [Чёрч, 1960. С. 19–24]. Обратный вывод для имени, отображаемого в пустом классе, т.е. не имеющего денотата, возвращает нас к квантовой теории в ее реализации современной физики.

В соответствии с этим в таблице 3 представлены примеры выделения семантико-логических степеней абстракции в языках различных областей знания. В 1-й графе показан принцип выделения метаязыков на примере 2–3-й граф. В 4–5-й графах приведены основные ступени абстрагирования при построении релевантных информационных моделей – снизу вверх, т.е. от денотата к его значению и смыслу. В 6-й графе указаны релевантные каждой строке хром-планы.

Таблица 3

Семантика метаязыков при различных подходах к смыслу

<i>Языки</i>	<i>Семантическая логика</i>	<i>Информатика</i>	<i>Интеллект</i>	<i>Цвето-</i>	<i>Хром-планы</i>
Метаязык II	Смысл значения	Смысл значения	Подсознание	восприятие	Id-
Метаязык I	Имя денотата	Средства коммутации	Сознание	обозначение	Mt-
Язык	Значение денотата	Значение средств коммутации	Бессознание	ощущение	S-
Вещи	Денотат	Свойства, отношения	Внешняя среда	окраска	Ma-

Так, с позиций построения хроматических моделей в онтологии относительного детерминизма денотатов и имен можно показать, что при обозначении денотата как материального (нижняя строка таблицы 3) его имя будет материальным относительно значения, но идеальным относительно денотата. В свою очередь, значение оказывается материальным относительно имени, но материальным относительно смысла. И, наконец, смысл представляет собой идеальное по отношению ко всем компонентам дан-

ной онтологии. Если же преобразование сигналов одной идеальной и/или материальной природы в сигналы другой материальной и/или идеальной природы можно назвать переходом на другой код, то при переходе от вещи к метаязыку II порядка мы имеем двойное перекодирование, характеризующее и «реализм» экспериментаторов в языке формул «квантового компьютера», и «инструментализм» теоретиков ИИ в языках I и II порядков.

В свою очередь, интенциональная семантика этого метаязыка, благодаря универсалиям, создаваемых информационными моделями (ИМ), позволяет дополнять известные методики и/или теории сущностными дополнениями, основанными на опыте. Прежде всего, это связано с тем, что (из-за совмещения «несовместимых» для обычного языка баз данных и/или представлений в едином смысловом пространстве метаязыковых баз знаний) ИМ создает новую информацию, которая уже далее формально-логическими средствами начинает обосновываться в точных науках. Схематично имена семантической и формальной логики сопоставлены в таблице 4.

Таблица 4

Предикаты семантической и формальной логики

<i>Логика</i>	<i>Денотат</i>	<i>Имя</i>	<i>Значение</i>	<i>Смысл</i>
Семантическая	объект, отношение, свойство, обозначаемые именем (языковым выражением)	формализация денотата на заданном языке выражения	свойство имени, реализуемое в назывании объектов, свойств, отношений	концепт денотата, т.е. усваиваемый в онтогенезе способ понимания и указания именем на денотат
Формальная	объем	содержание		

Все предшествующие формальному логическому мышлению виды синтетической деятельности человеческого сознания, выходящие за рамки простейших условных рефлексов, пока не описаны на языке кибернетики [Колмогоров, 1964. С. 54]. Описание «дологических» форм сознания представляет исключительный интерес для всех тех форм знаковых систем, которые по своей структуре отличны от логических языков [Иванов, 1978. С. 75]. Согласно другой концепции, индивид активно систематизирует все явления окружающего мира преимущественно по их семантическим свойствам, которые могут неосознанно создавать комбинации, называемые «ассоциациями» [Miller, Galanter, Pribram, 1960; Nagel, Newman, 1956]. Поскольку эти ассоциации не всегда подпадают под формально-логическую классификацию, они представляют интерес как для информатики, так и для атомарной модели интеллекта (АМИ).

И для онтологии, и для естественного интеллекта информация является базовой составляющей, описываемой универсальной онтологией.

Поскольку информация интеллекта онтологически идеальна, то для его моделирования требовался адекватный инструментарий. Опыт показал, что наиболее надежным инструментарием такого рода мог служить только концепт «цвета», выполнявший функции идеального отображения материальных объектов. Поэтому и для моделирования информации в хроматизме использовались атрибуты цвета как «идеального».

Поскольку цвет, в отличие от краски, существует исключительно в виде перцепта (образ-концепта), то предполагается существование неразрывной связи между образом цвета и его перцептом — как внутренним цветом представления о внешнем цвете (окраске) окружающей среды. Это подтверждалось феноменом образования апертурного цвета, в котором смысл образа (концепт) принципиально неотделим от самого образа. Стимульный цветовой образец является инструментом, с помощью которого испытуемый опредмечивает свой образ-концепт во внешней среде [Зинченко, 1975]. Отсюда можно предположить, что цель цветового образ-концепта — обобщать смысл в распределенном, т.е. в онтологически идеальном, виде собственно информации. Именно это объясняло многие сложности психосемантических и психолингвистических исследований сущности цвета и одновременно ставило сугубо хроматический вопрос о возможности логического описания цветовых предикатов. Однако может ли быть материальным «слово», даже, если вопрос поставлен в онтологическом плане? И что дало введение формализованного метаязыка хроматизма?

Выражение спецификации каких-либо концептов формальными средствами, т.е. переход от представления предметной области к точной спецификации этого описания на некотором формальном языке программирования, нередко предполагает независимость концептуализации как структуры реальности от тезауруса и конкретной ситуации [Кузьмина, 2007]. Однако в хроматизме было показано, что игнорирование N и E условий приводило к полисемантности как тезаурусных дефиниций, так и собственно концептуализации [Серов, 1990. С. 336—337]. Ибо все условия существования человека, социума, любой открытой системы можно подразделить на нормальные (N — более 75 % времени: быт, работа, питание и др.) и экстремальные (E — менее 25 %: праздники, секс, свадьбы, рождения, коррупция, войны и др.). Если же граничные условия строго заданы, то и тезаурус, и ситуации становятся достаточно определенными для адекватной концептуализации и спецификации.

Вслед за К. Шенноном можно считать, что эффективность решения таких задач, как распознавание образов и перевод с одного языка на другой предполагает создание другого типа вычислительных машин, чем мы имеем сегодня. К примеру, мягкие вычисления (soft computing) нередко сталкиваются с частично оправданной критикой разработчиков [Technometrics, 1995. P. 194, 262, 267, 276 и др.]. Так, теория нечетких множеств содержит

сущностное противоречие между «целью и средством». С одной стороны, она была создана для моделирования качественных суждений о неявно определяемых, т.е. не подлежащих количественному выражению процессах и явлениях. С другой — эта теория требует точного задания значений в битовой принадлежности $\{0, 1\}$, над которой совершаются уже количественные операции без строгих (объективных) критериев соответствия [Батыршин, 1996. С. 9].

Так как зрительное обобщение осуществляется на уровне отображения цвета, то в этом самостоятельном и независимом от предмета цветовом образе может накапливаться нечто типа суммы свойств разнородных предметов. Поскольку же этот образ инвариантен, то можно получить нечто существенно большее на сенсорно-семантическом уровне общечеловеческих подсознательных представлений, имеющих контакт с информацией, которая принимает контекстно-зависимый характер лишь при ее осознании. В реальности же она существует в обобщенном виде только как контекст, т.е. на языках более высокого уровня, чем это принято рассматривать в теории формальных грамматик.

«Хроматические системы — это и поэтические попытки соотнести различные цвета с какими-то точными значениями, и семантические системы, связанные с цветом, характерные для первобытных обществ, и цветовые коннотации в западных обществах (черный — траур, белый — траур, белый — свадьба, красный — революции, черный — благородство)» [Эко, 1998. С. 401]. Сюда же можно отнести и стремление лингвистики выделить единицы значения, организуя их в систему оппозиций, которая и стала бы их основанием. «Поэтому она занимается не только общими лексическими значениями, но и терминами родства, цветовыми кодами, религиозными системами, классическими таксономиями, системами ценностей. Она пытается описать системы значений в творчестве какого-либо художника или даже выявить круг понятий — моральных, биологических, воспитательных, — лежащих в основе разных религиозных систем» [Апресян, 1995. С. 112]. Для нас имеет огромное значение сопоставление семиотического подхода У. Эко с лингвистическим, где существуют «такие особенно благоприятные группы лексики с достаточно высокой внутренней организацией, как термины родства и др.» [Martinet, 1953. Р. 582]. Показательно, что, добавив к этому цветообозначения, интеллектуальную, этическую, эстетическую и религиозную лексику, С. Ульман поставил под сомнение возможность обнаружить сколько-нибудь значительное число других [Ullmann, 1964. Р. 249–250].

При обсуждении психолингвистических проблем семиотики Р.М. Фрумкина подчеркивает, что отношение имеет иной модус существования, нежели предмет: «Знак — это отношение между означающим и означаемым» [Фрумкина, 2003. С. 37]. Очевидно, что отношение нельзя увидеть или по-

трогать: модус его существования иной. Но очевидно ли это в хроматизме? Если приведенное выше определение «цвета» остается валидным более четверти века, можно полагать возможным и его иконическую операционализацию. И далее она констатирует: «...до тех пор, пока мы лишь обсуждаем означивание, но не “видим”, как совершается сам этот процесс, мы обречены на весьма поверхностное понимание его роли в развитии интеллекта человека, в адаптации человека к миру. Установление отношения цвет — имя цвета как раз и есть частный случай означивания, позволяющий продемонстрировать многие общие закономерности. Процесс означивания как таковой — это центральный аспект сложнейшей системы взаимодействия человека с окружающим его миром. Человек не может жить и развиваться, не построив — обязательно с помощью какой-либо знаковой системы — модель окружающего его мира» [Там же. С. 86]. Выше мы уже представили конкретную (несмотря на обобщения) знаковую систему хроматизма, которую используют в информатике.

С позиций лингвокультурологии нас интересуют только те концепты, которые характеризуют специфику культуры как совокупности человеческих достижений во всех сферах жизни, противопоставляемых природе. Строго говоря, человек принадлежит и природе, и культуре. Если вычесть природную составляющую, останется бестелесная абстракция, если вычесть культурную составляющую, останется организм. В этом смысле все концепты, которыми оперирует человек, — это культурные концепты [Карасик, 2005. С. 96].

Вместе с тем сегодня картина научного мира несколько изменилась: «Среда, в которой мы живем, все больше становится коммуникационной, то есть такой, где важную роль играют образы и символы, а не письменное слово. В отличие от мира письменного языка, этот визуальный мир — иконичен, и он требует новой искусности и экспертных иерархий, которые не дублируют иерархии писаного слова» [Тернер, 2012. С. 36]. И если в хроматизме речь всегда шла о реальном мире, который на уровне научных абстракций зачастую оказывался нереальным (бесцветным), то еще раз вспомним, что ни в природе, ни в культуре, ни в социуме не существует и не может существовать ничего бесцветного.

Энергия, которая обычно обуславливает такое раздражение глаза, называется светом, а словом «цвет» обозначается лишь определенный класс психических переживаний, а именно переживания, которые возникают у нас обычно благодаря раздражению глаза лучистой энергией или светом; но это же самое переживание мы можем получить и другими путями — через какое-либо иное раздражение зрительного нерва или же в результате некоторой внутренней деятельности. Химические вещества, при виде которых у нас появляется ощущение «цвета», называются красящими веществами. Ранее считалось, что цвет — свойство материальных объектов, вос-

принимаемое как зрительное ощущение. Однако цвет может возникать и при давлении на глазное яблоко, электрическом раздражении, в результате работы памяти, воображения, представления и т.д. Поэтому более строго: «цвет — идеальный образ краски», «краска — материализованный образец цвета» [Оствальд, 1924. С. 56–61].

Здесь же сказывается и уровень освещения. При слабом освещении все цвета различаются хуже и воспринимаются менее насыщенными и темными («эффект сумеречного зрения»), тогда как при очень сильном освещении цвета воспринимаются тоже менее насыщенными, но еще и «разбеленными». При этом красные цвета «переходят» в оранжевые, затем в желтые и, наконец, в белые. Фиолетовые «переходят» в синие, затем в голубые. Поэтому даже оценочную вербализацию цвета окрашенных предметов можно только в условиях равных параметров освещенности. Следует помнить и о возможности вреда, вызываемого светом, который могут принести некоторые источники; даже прямой дневной свет может испортить цвет некоторых пигментов и красителей, повредив добавки бумаги и ткань. Поэтому, работая с чувствительными материалами, приходится жертвовать утонченным методом освещения в пользу безопасного метода экспозиции.

Относительно качества информации, т.е. собственно «цветности», еще Гёте отмечал тот факт, что диаметрально расположенные в цветовом круге «цвета и являются теми, которые взаимно вызывают друг друга в глазе. Желтый цвет вызывает фиолетовый, оранжевый — синий, пурпурный — зеленый и наоборот» [Месяц, 2012. С. 53], как это представлено на базе современных данных в таблице 5.

Таблица 5

Различия между дополнительными и контрастными цветами

Обозначения основных цветов окрасок (стимул)		Дополнительный к основному	Контрастный к основному (перцепт)
Пурпур	П	З	З
Красный	К	ГЗ	Г
Оранжевый	О	Г	ГС
Желтый	Ж	С	Ф
Желто-зеленый	ЖЗ	Ф	ФП
Зеленый	З	П	ПК
Голубой	Г	О	К
Синий	С	Ж	О
Фиолетовый	Ф	ЖЗ	Ж

Различие между цветами последовательного и одновременного контраста для целей настоящей работы несущественны. Вместе с тем в отличие от дополнительных пар контрастные цвета не являются взаимнообратимы-

ми: например, контрастным к синему будет оранжевый, а дополнительным — желтый, для которого в свою очередь контрастным будет уже не синий, а фиолетовый. Все это позволяет строить информационные модели как в синхронном, так и в диахронном аспектах взаимодействия динамических систем. Пары же дополнительных цветов взаимноопозиционны и при визуальном смещении дают ахромные тона, что позволяет предполагать оптимальный выбор этих пар для моделирования статических систем.

Так как «цвет поверхности» одновременно «связан» с ее цветом (окрашенной поверхности) и с цветом освещения, при изменении которого цвет одной и той же поверхности будет представляться наблюдателю иным, то можно утверждать, что цвет не определяется только физикой излучения, психофизикой ощущения или психологией восприятия поотдельности; он определяется ими в совокупности. Сюда же следовало бы отнести не всегда учитываемую индивидуальность психической составляющей цветовосприятия. Существуют и чисто психофизические расхождения между спектральной характеристикой чувствительности каждого отдельного и среднего («стандартного») наблюдателя, без учета которых в «объективную реальность» будет внесено то или иное искажение. Нельзя забывать здесь и о цветовом утомлении, уровне яркости наблюдаемого объекта, цветности окружающего фона. Сюда же можно отнести и эмоциональную реакцию на цвет: восприятие приводит к изменению психики наблюдателя без осознания причин этого изменения, что может дать еще большие искажения «отражаемой объективной реальности».

Что же в таких случаях делать? По-видимому, необходимо сверять несколько письменных источников для релевантного выбора вербального цветообозначения. В естественных полевых условиях археологи также могут «искажать» цветопередачу из-за нерелевантного освещения и/или существенных различий в гендерном цветовосприятии. Так, изучение цветового словаря среди англоязычных респондентов различного пола, возраста и рода занятий выявило, что в среднем у женщин он более обширен, чем у мужчин [Дмитриев, 1996; Simpson, Targant, 1991]. Возможно, это связано с тем, что в цветовом зрении у разных людей участвуют от двух до четырех типов цветоощущающих приемников: индивиды с двумя (дальтоники) — примерно 8 % человечества, преимущественно мужчины; с тремя (обладают нормальным зрением — более 80 %), с четырьмя — около 10 % (только женщины) [Caulfield, 2012; Roth, 2010]. Косвенно об этом говорит и анкетный опрос англичан 1992 г., который выявил 210 положительных ответов от женщин (они утверждали, что цвето-звуковая синестезия — это нормально) и только 2 — от мужчин [Gage, 2005. P. 268].

Полевые исследования Л.В. Самариной на Кавказе показали, что «на просьбы назвать любые, помимо абстрактных, цветообозначения на сво-

ем языке, так же как и на вопросы о цветовых предпочтениях, женщины всегда отвечали активно, в то время как мужчины часто прибегали к совету женщин или отвечали что-то вроде: “Женщины это лучше знают”. Показательны в этом смысле случаи, когда информанты-женщины испытывали затруднения при попытке вербального описания цвета по отвлеченному образцу, но при этом легко и быстро “узнавали” данный цветовой тон через идентично окрашенные моток шерсти для ковра, кусочек кожи, фрагмент одежды, узор на ткани и т. п. При равных условиях мужчины чаще всего ограничивались использованием абстрактных цветовых терминов» [Самарина, 2010].

При обратной переработке (вербальной информации в визуальную) не следует забывать о том, что образ, вызываемый словом-понятием, может иметь и чувственную основу. Нередко это связано с тем, что слово обозначает ряд слабо дифференцируемых значений различных объектов, которые не могут быть переданы каким-либо одним предметом [Кольцова, 1967. С. 169]. Так, в слове «красный» может заключаться множество оттеночных смыслов от темно-розового до пурпурного; чувственная основа этого слова оказывается настолько более обширной, чем собственно стимул красного цвета, что нередко становится не адекватной ему, поскольку неограниченно расширяет семантическое поле значений красного цвета.

Итак, нами получены релевантные пути возможной систематизации и классификации визуальной информации в релевантные типы онтологий и/или построение их информационных моделей.

Библиография

Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т. 1: Лексическая семантика. Москва, 1995. 472 с.

Батыршин И.З. Методы представления и обработки нечеткой информации в интеллектуальных системах // Новости искусственного интеллекта. 1996. № 2. С. 9–10.

Василевич А.П. (ред.) Наименования цвета в индоевропейских языках: Системный и исторический анализ / Отв. ред. А.П. Василевич. Москва, 2007. 320 с.

Вежибицкая А. Язык. Культура. Познание. Москва, 1997. 416 с.

Винер Н. Кибернетика. Москва, 1958. 200 с.

Гавриленко О.Н. Параметр тревожности и цветопредпочтение // Проблема цвета в психологии. Москва, 1993. С. 144–150.

Дмитриев С.В. Цвет в траурной обрядности народов Средней Азии (к постановке проблемы) // Гуманитарная наука в России: Соросовские лауреаты. Москва, 1996. Т. 2. С. 345–351.

Жинкин Н.И. Четыре коммуникативные системы и четыре языка // Теоретические проблемы прикладной лингвистики. Москва, 1965. С. 7–37.

- Зинченко В.П.* Зрительное восприятие и творчество // Техническая эстетика. 1975. С. 6–9.
- Иванов В.В.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. Москва, 1978. 184 с.
- Ильенков Э.В.* Философия и культура. Москва, 1991. 464 с.
- Карасик В.И.* Концепты-регулятивы // Язык, сознание, коммуникация: Сб. ст. Вып. 30. Москва, 2005. С. 95–108.
- Колмогоров А.Н.* Автоматы и жизнь // Кибернетика — неограниченные возможности и возможные ограничения. Итоги развития. Москва, 1979. С. 10–29.
- Кольцова М.М.* Обобщение как функция мозга. Ленинград, 1967. 182 с.
- Корж Н.Н.* (ред). Исследование памяти. Москва, 1990. 215 с.
- Корш В.Ф.* История греческой литературы. Санкт-Петербург, 1881. 1090 с.
- Кузьмина В.Ю.* Онтологический подход и его использование для структурирования предметных областей. Электронный ресурс: www.arbicon.ru/conferences/presentations/2007 > (дата обращения 11.03.2017).
- Кульпина В.Г.* Лингвистика цвета. Москва, 2001. 470 с.
- Лазарев Д.Н.* (ред). Международный светотехнический словарь. Москва, 1979. 280 с.
- Месяц С.В.* Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете. Москва, 2012. 464 с.
- Оствальд В.* Цветоведение. Москва; Ленинград, 1926. 204 с.
- Петроний Арбитр.* Сатирикон. Москва; Ленинград, 1924. 167 с.
- Плиний Секунд.* Натуральная история. Кн. 22 // Записки классического отделения Императорского Русского археологического общества. Санкт-Петербург, 1910. С. 167–200.
- Порталь Ф.* Символика цвета от Античности до Нового времени // Серов Н.В. Античный хроматизм: Приложение 2. Санкт-Петербург, 1995. С. 367–432.
- Прибрам К.* Языки мозга. Москва, 1975. 464 с.
- Самарина Л.В.* Гендерный диморфизм в цветовой терминологии народов Кавказа // Этнографическое обозрение. 2010. № 1. С. 67–83.
- Сергеенко М.Е.* Жизнь Древнего Рима. Москва; Ленинград, 1964. 336 с.
- Серов Н.В.* Стадии обработки информации в АМИ // Научно-техническая информация. Серия 2: Информационные процессы и системы. 2006. № 1. С. 12–20.
- Серов Н.В.* Светоцветовое определение информации // Научно-техническая информация. Серия 2: Информационные процессы и системы. 2001. № 12. С. 1–3.
- Серов Н.В.* Хроматизм мифа. Ленинград, 1990. 352 с.
- Симонович С.В.* (ред). Информатика. Санкт-Петербург, 2000. 640 с.
- Тернер Б.* Религия в постсекулярном обществе. Государство, религия, церковь. 2012. № 2 (30). С. 21–51.
- Фрумкина Р.М.* Психоллингвистика. Москва, 2003. 320 с.
- Хьюбел Д.* Глаз, мозг, зрение. Москва, 1990. 239 с.
- Чёрч А.* Введение в математическую логику. Москва, 1960. 486 с.

- Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. Москва, 1995. 800 с.
- Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург, 1998. 432 с.
- Эшби У.Р.* Введение в кибернетику. Москва, 1959. 430 с.
- Caulfield H.J.* Biological color vision inspires artificial color processing. Электронный ресурс: <spie.org/x8849.xml> (дата обращения 12.12.2018).
- Frege G.* Collection Papers on Mathematics, Logic, and Philosophy / Ed. by B. McGuinness. Oxford: Basil Blackwell, 1984. 412 p.
- Gage J.* Color and meaning. Art, Science and Symbolism. L.: Thames & Hudson, 2005. 320 p.
- Heller E.* Wie Farben wirken. Farbpsychologie. Farbsymbolik. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1999. 296 S.
- Jung C.G.* The Red Book. Liber Novus. N.Y.-London: W.W. Norton & Co., 2009. 404 p.
- Lejeune S. (Ed.)* Parlons couleur: langage, codes, création. Roussillon: Ôkhra, 2006. 128 p.
- Lemoine S., Rousseau P.* Perception et abstraction // L'OEIL. Paris, 2003. Novembre. P. 2–9.
- Martinet A.* Structural linguistics // Anthropology today / Ed. by A.L. Kroeber. Chicago, 1953. 966 p.
- Miller G.A., Galanter E., Pribram K.H.* Plans and the structure of behavior. N.Y., Holt, 1960. 226 p
- Nagel E., Newman J.* Coder's proof. // «Scient. Amer». 1956. V. 194, No 6. P. 71–86.
- Roth M.* Some women may see 100 million colors, thanks to their genes / Pittsburgh Post-Gazette. 2010. 15 September.
- Simpson J., Tarrant A.W.* Sex- and age-related differences in colour vocabulary / Language & Speech. 1991. V. 34 (1). P. 57–62.
- Technometrics. 1995. V. 37 (3). P. 194, 262, 267, 276.
- Ullmann S.* Semantics. An introduction to the science of meaning. Oxford: Publisher: Barnes & Noble, 1964. 278 p.
- Wittgenstein L.* Remarks on colour. Berkeley: University of California Press, 1977. 128 p.
- Wright W.D.* The rays are not colored. N.Y.: American Elsevier, 1967. 212 p.

ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ В ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКЕ: ОТ ТЕКСТА К ОБРАЗУ

A VISUAL TURN IN HISTORICAL SCIENCE: FROM TEXT TO IMAGE

Аннотация: в статье анализируются процессы трансформации исторической науки в условиях формирования общества визуальной культуры. Выделены и охарактеризованы основные направления этой трансформации, включая изменение стиля языка, расширение тематики исследований, обновление источниковой базы и методов анализа изобразительных источников. Наиболее заметным проявлением визуального поворота является изменение понятийного языка науки, в т.ч. использование понятия и концепта «образ». Предложена классификация образов, уточнено понятие, а также выделены проблемы и подходы к изучению образа, среди которых выделяются вопросы формирования соответствующей источниковой базы, разработки методики визуального анализа и перевода визуальной информации в письменную форму.

Abstract: the article analyzes the processes of transformation of historical science in the conditions of the formation of a society of visual culture. The main directions of transformation of historical science, including changing the style of the language, expanding research topics, updating the source base and methods for analyzing visual sources, are characterized. The most noticeable manifestation of the visual turn is a change in the conceptual language of science, including the use of the concept “image”. The article proposes a classification of educated, refined concepts, among which the problems and approaches to the study of lifestyle are highlighted, including issues related to creating sources of information, the development of visual analysis techniques and translating visual information into written form.

Ключевые слова: историческая наука, визуальный поворот, визуальная культура, визуальная история, методы визуального анализа, изобразительные источники, визуальная информация, текст, образ, типология образа.

Keywords: historical science, visual turn, visual history, methods of visual analysis, visual culture, visual sources, visual information, text, image, image typology.

Историческая наука вполне обоснованно относится к числу традиционных областей знания и берет свое начало в глубокой древности. За прошедшие века она неоднократно менялась, поскольку менялись базисные информационные технологии, методы исследования и методологические подходы к историописанию. Эволюция истории от рассказа к научному тексту и научному образу является отражением глобальных изменений в культуре, которые происходят у нас на глазах. И эти изменения связаны с

переходом от письменной культуры к визуальной [см.: Mitchell, 1995; Усманова, 2013].

В своем развитии история, как способ сохранения и формирования представлений о прошлом, прошла несколько этапов (предложенная нами периодизация опирается на схему А.С. Лаппо-Данилевского, описавшего первые два этапа [Лаппо-Данилевский, 2006], и дополнена с опорой на те же критерии — используемые технологии и базовые принципы исторической науки).

В классический период (Античность, Средние века) исторические сочинения рассматривались, прежде всего, как «искусство писать историю» [Лаппо-Данилевский, 2006. С. 23], в тесной связи с правилами художественно-литературного изображения, опиравшегося на принципы правдивости, беспристрастности, полезности. С учетом преимущественно используемых технологий этот этап вполне можно назвать «устно-историческим», поскольку устные свидетельства выступали информационной основой исторического сочинения, устным был и способ презентации исторических текстов, а базовым принципом историописания было соблюдение правил ораторского искусства, т.е. история представляла собой рассказ.

Основной чертой рационалистического периода (XVII—XIX вв.) стало утверждение в историческом исследовании научных принципов, в т.ч. критики источников, верификации используемых фактов и результатов их аналитико-синтетической обработки [Лаппо-Данилевский, 2006. С. 19]. Историческое исследование опиралось на изучение преимущественно письменных источников и, соответственно, методы анализа текстов, а также на текстовую репрезентацию результатов исследования, т.е. на письменные технологии. Базовая методология этого времени — позитивизм. Результатом выступал научный текст (описание), отражающий события, факты.

В период модернизма (первая половина XX в.) историческая наука испытывает на себе влияние факторов, связанных с формированием новой коммуникативной среды, в т.ч. с развитием кинематографа, телевидения, радио, превративших историю в факт массового сознания. В XX в. складывается постнеклассическая модель исторической науки, которая сохранилась до настоящего времени. Ее особенностью является понимание исторической науки как способа интерпретации прошлого.

В период постмодернизма (вторая половина XX — начало XXI в.) историческая наука переживает многочисленные повороты (лингвистический, антропологический и проч.), среди которых свое место занимает и визуальный поворот, отчетливо проявившийся в последние 15—20 лет. Особенность этого этапа — расширение круга исторических источников за счет неписьменных документов, включение в арсенал историков чувственных (или качественных) методов познания, а нередко — противопоставление

их рациональным методам (представление vs знание), появление интереса к новым темам и проблемам, которые тесно связаны с несобытийной историей (повседневности, чувств, ментальности, памяти и проч.). В качестве самостоятельной научной задачи выделяется запрос на визуализацию прошлого с использованием разнообразных методов реконструкций: виртуальных, игровых, изобразительных, текстовых. Таким образом, одной из задач исторической науки становится реконструкция образа прошлого в его эмоционально-фактографическом смысле.

Ярким примером такой визуализации может служить проект виртуальной реконструкции Страстного монастыря [Бородкин, Жеребятьев и др., 2014]. Монастырь был построен в 1649 г., его несколько раз перестраивали в XVIII и XIX вв.; он пережил наполеоновское нашествие, менял свой архитектурный облик и социальное значение, после пожара 1812 г. был отстроен заново. В 1919 г. монастырь упразднили, а в 1937 г. все его здания снесли. Авторы проекта поставили перед собой задачу виртуальной реконструкции Страстного монастыря с окружающим его историко-архитектурным ансамблем на нескольких временных срезах (с середины XVII в. до середины 1930-х гг.). Ими использованы методы 3D-моделирования, привлечен комплекс архивных источников: чертежи, планы, описи строений монастыря, делопроизводственная документация, фотографии XIX — начала XX в., гравюры и др. Результат реконструкции можно посмотреть на сайте проекта (<http://www.hist.msu.ru/Strastnoy/index.html>). Это — показательный пример визуальной истории, поскольку данное исследование: 1) имело целью визуальную реконструкцию не просто архитектурного объекта, но и исторической среды; 2) опиралось преимущественно на изобразительные источники; 3) использовало технологии визуального анализа и 4) содержит визуализированный результат, представленный в виде 3D-инсталляций, планов, видеороликов.

Другой пример визуального поворота касается вопросов презентации и трансляции исторического знания. В 2017 г. в крупнейших городах РФ были открыты мультимедийные исторические парки «Россия — моя история», главным объектом которых стали не музейные экспозиции, демонстрирующие документы, предметы, артефакты, а образы прошлого, презентация которых опирается преимущественно на визуальный контент [см.: Сомов, Кузьмина, 2018]. Для исторических парков характерно, помимо интерактивной визуализации основных исторических событий, использование текста, но в краткой метафорической форме (лозунги, крылатые выражения), а также апелляция к мнению лиц, которые сегодня принято обозначать термином «медийные» (преимущественно политиков и писателей). Причем эти мнения могут носить диахронный характер, представляя собой голоса из будущего. Визуальный ряд экспозиций ленты времени поддерживают аудиозаписи, повторяющие доступный для общего визуаль-

ного восприятия текст, дополненный музыкальным или шумовым оформлением. Таким образом, концепция исторического парка ориентирована на достижение комплексного информационного эффекта, получаемого при загрузке всех органов чувств — зрения, слуха, прикосновения (сенсорные экраны) и обеспечивающего закрепление в памяти эмоционального образа, в котором доминируют цвет, звуковые акценты и ключевые слова, представленные в заголовках стендов («достижения», «успехи», «планы нападений» и проч.).

Еще одной чертой исторического парка как современной формы презентации исторических знаний является его информационная многоуровневость: первый уровень — эмоциональное восприятие эпохи, формирование ее визуального образа; второй уровень — краткая текстовая информация, сопровождающая инсталляции и уточняющая визуальный образ; третий уровень — тексты исторических документов или информационных статей, доступные в результате целенаправленного поиска и работы с экспозицией. Так, например, выставка «От великих потрясений к Великой Победе. 1917–1945 гг.» содержит 700 архивных документов, 3000 информационных статей, 1000 часов кинохроники, 5 авторских инсталляций.

Наиболее доступен для посетителей и, следовательно, более востребован первый уровень, создающий эмоциональный образ эпохи, в некоторых случаях достаточно сложный. Так, например, экспозиция по истории страны 1930-х гг. разделена на три части. Две, расположенные по краям зала и отделенные стеной от общей экспозиции, посвящены репрессиям. Сначала посетитель попадает в затемненное пространство, где расположена экспозиция о репрессированных священниках; она оформлена в церковном стиле с лампадами перед образами мучеников. Вторая экспозиция — по политическим репрессиям — расположена в противоположном конце зала и реализована в строго научном ключе (есть интерактивная карта лагерей, биографии наиболее заметных политических деятелей, можно получить данные по статистике осужденных). Она расположена немного в стороне от основного экскурсионного маршрута и далеко не всякий школьник заглянет в этот уголок, выдержанный в темно-серых тонах и не озвученный текстовым или музыкальным сопровождением.

Зато центральная часть зала, занимающая $\frac{2}{3}$ общего пространства, освещена солнечным/золотым светом, оформлена в радостных небесно-голубых тонах. Здесь представлена информация о достижениях индустриализации и коллективизации, росте уровня и качества жизни. Визуализация успехов достигается за счет применения советского плаката 1930-х гг., праздничных открыток, демонстрации документальных и художественных фильмов. Большую роль в восприятии информации играет звуковое оформление, где широко используются популярные мелодии того времени, преимущественно марши. Все направлено на формирование образа «золотого

века» советской истории. И даже представленная в экспозиции информация о голоде и трагедии коллективизации не влияет на общее впечатление, поскольку успехи и достижения оправдывают все.

Таким образом, мы являемся свидетелями постепенной эволюции истории от преимущественно письменной науки к политехнологичной, что порождает множественность вариантов ее реализации. Уже сегодня можно говорить о существовании цифровой, визуальной, экспериментальной истории [см.: Мазур, 2016]. Однако базовый тренд развития исторического познания все же связан с ее визуализацией и переходом от ТЕКСТА к ОБРАЗУ. Этот переход вполне закономерен и является проявлением ситуации постмодерна. В условиях культурных трансформаций, связанных с процессами визуализации, встает вопрос о соотношении понятий «текст» и «образ», которые представляют собой две различные, но взаимосвязанные и взаимодополняемые модели реальности, опирающиеся на разные методы конструирования.

Текст — это логическая структура, состоящая из символов, которые мы расшифровываем, опираясь на доступные нам языковые коды (алфавит). Он нацелен на передачу СОДЕРЖАНИЯ. В контексте теории деконструкции Ж. Деррида текст представляет собой базовое понятие, через которое только и возможно познание и которое охватывает все проявления реальности: «мир — это текст», «текст — единственно возможная модель реальности» [Гурко, 1991; Гуссерль, 1996; Деррида, 2000; Ильин, 1996, и др.]. В самом общем виде деконструкция подразумевает критическое чтение и последующее «переписывание» прочитанного, т.е. представляет собой способ познания, основанный на технологии «чтение-письмо», являющейся основой письменной культуры.

Образ — это модель окружающего мира, построенная на его чувственном восприятии и конструируемая с помощью художественных приемов, которые меняются в зависимости от используемых технологий. И в этом его отличие от текстовой модели, поскольку образ может быть создан не только с помощью письменных технологий, но с помощью живописи, фотографии, кино и проч. Для образа важна ФОРМА и порождаемая ею ЭМОЦИЯ, а также культурный код, положенный в его основу и обеспечивающий реализацию коммуникативной функции.

Исходя из способов и сферы конструирования образа, можно выделить следующие его виды: литературные образы, создаваемые писателями и поэтами с помощью литературных приемов и письменного языка; изобразительные образы (живописные, скульптурные), формируемые с использованием художественных изобразительных средств (композиции, цвета, формы); религиозные образы, в создании которых в одинаковой степени задействованы слово и изображение, закрепленные в религиозном каноне, они отражают и транслируют архетипические формы сознания и поведе-

ния; фото- и аудиовизуальные образы, которые создаются с использованием технических средств и могут быть статичными или динамичными. Эти разновидности образов часто используются в исторических исследованиях в качестве исторических источников, поскольку их создание есть результат определенной профессиональной деятельности.

Дополняют этот перечень научные образы, являющиеся результатом научной деятельности (исследования). Специфика научного образа состоит в том, что он представляет собой сложный симбиоз строгого языка науки и чувственно-метафорического содержания. Их реконструкция опирается на процедуры деконструкции образов первоисточника и должна отвечать требованиям полноты и достоверности. Научные образные реконструкции могут быть представлены в текстовой, математической, схематичной, аудиовизуальной, картографической и прочих формах.

Между текстом и образом существует тесная связь. Образ может выступать фрагментом содержания (структуры) текста или иллюстрацией к нему (дополнением). Такая роль образа характерна для традиционной культуры (устной и письменной). Но уже в эпоху модерна образ начинает жить независимой от текста жизнью, не иллюстрируя его, а формируя новую реальность. Еще более очевидно разделение этих двух сущностей в эпоху постмодерна, для которой характерно сомнение в достоверности научного познания и убеждение, что познание реальности доступно, по выражению М. Хайдеггера, лишь интуитивному «поэтическому мышлению». В постмодернизме нарушается принцип целостности текста за счет усиления роли образов, что позволяет Ж. Делезу, Ф. Гваттари заявить: «Мир — это хаос» [Маркова, 2008. С. 264—282].

В исторической науке визуальный поворот совершается медленнее, чем в социологии и культурологии, и имеет свои особенности. Может быть потому, что «видимость» для историка понятие условное. Живая событийная реальность прошлого недоступна для прямого восприятия — только через источники. Текст, письменный источник остается основной исторического познания и его символом. Он определяет основные методы и технологии работы историка. Тем не менее, мы можем говорить о комплексном многоуровневом влиянии визуального поворота на историческую науку, который затрагивает методологию, методику, источниковую базу, тематику и формат представления исторических знаний, язык науки [Головнев, 2009; Главацкая, 2012; Красильников, 2011; Лейдингер, 2014; Магидов, 2005, 2012; Нарский, 2008, и др.]. О каждом из них можно говорить много, но я особо остановлюсь на тенденциях развития понятийного аппарата исторической науки, поскольку язык науки является наиболее чувствительным индикатором перемен. В его словаре в последние десятилетия все более широкое применение находят слова и термины, отражающие различные варианты визуализации («портрет», «облик», «ландшафт», «картина», «пейзаж» и проч.).

Особую роль в современных исторических исследованиях играет концепт «образа» [Казакова, 2011; Кныш, 2009; Корзун, 2000; Оболенская, 1991; Пикхан, 2014; Родигина, 2006, и др.]. С этим понятием историки-антиковеды и медиевисты работают уже давно благодаря источникам, среди которых значительную часть составляют художественные и религиозные тексты [см., напр.: Куш, 2015; Поляковская, 2011]. В настоящее время категория «образа» применяется в качестве базового понятия, его используют социальные историки, историки культуры, ментальности, исторической памяти, поскольку без него невозможно реконструировать и описать факты общественного сознания и поведения. Применение категории «образ» все чаще встречается и при изучении вполне традиционных исторических объектов — событий, личностей, регионов, стран, периодов (эпох) [Porshneva, 2014; Земцов, 2016; Сенявская, 2006, и др.].

При этом образ как научное понятие остается пока слабо структурированным и в значительной степени неопределенным, поскольку строится не на логических принципах моделирования, а на интуитивном «восприятии» (фактически визуализации), т.е. способе познания с опорой на чувственный опыт. В этом смысле методы реконструкции и интерпретации образа можно рассматривать как попытку отойти от рациональных приемов логического обобщения исторической информации и прибегнуть к так называемым нелогическим методам познания, основанным на способах чувственного восприятия реальности, в т.ч. прошлой.

Понятие «образ» имеет междисциплинарную природу. Появившись изначально в лоне религии, оно стало основным инструментом познания в литературоведении, культурологии, искусствоведении. Сложная семантическая нагрузка отражается в разнообразии существующих определений данного термина. В толковом словаре Ожегова мы находим дефиницию, которая характеризует образ как живое, наглядное представление о ком-чем-либо [Ожегов]. В философии он воспринимается в качестве результата и идеальной формы отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека; в искусствоведении — как обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления [Роднянская]. В литературоведении «художественный образ» определяется через категорию «модель мира», всегда в чем-то не совпадающую с той, которая нам привычна, но всегда узнаваемую. С позиций семиотики «образ» рассматривается как знак, получивший дополнительное значение в существующей системе знаков [Николаев, 2011. С. 34–38]. В большинстве случаев подчеркивается, что «образ» представляет собой инструмент художественного творчества, искусства и в этом смысле он противостоит строгому научному знанию. Но вместе с тем он обладает познавательным потенциалом, поскольку представляет собой способ обобщения, основанный на нелогических приемах.

В трудах историков чаще всего «образ» определяется как продукт общественного сознания, отражающий индивидуальные и групповые эмоционально окрашенные представления о различных географических, социокультурных, исторических феноменах [см.: Голубев, Поршнева, 2012. С. 6]. «Образ» рассматривается и как отражение результатов чувственного восприятия чего-либо с опорой на исторические источники, и как результат обобщения эмпирического материала, достигнутый через использование логических и эстетических приемов анализа.

Структура исторического образа как абстрактно-символьной модели прошлого включает определенные базовые элементы — это имя (ключевое/ые/ слово/а/) и форма. При этом имя имеет символьную абстрактно-метафорическую природу, а форма может быть представлена в виде текста (сюжетного описания), который должен соответствовать особенностям изучаемого объекта, либо в виде модели.

Структура и содержание образа в исторических исследованиях, как правило, раскрываются через такие категории, как «модель», «идеальный тип», «стереотип», «миф». Собственно, они и определяют конкретные исследовательские подходы, поскольку фокусируют внимание на различных вариантах образа, которые могут существовать одновременно. Так, например, можно говорить применительно к изучаемой теме об идеальном образе чего-либо, массовом или индивидуализированном образе-стереотипе, мифологизированном образе и проч.

Данные подходы к реконструкции образа в основе своей соответствуют уже апробированным приемам изучения мифа. И это не случайно, т.к. образ является сердцевиной мифа и по своей структуре и функциям соотносится с ним. Чрезвычайно плодотворными в этом отношении представляются идеи Ю.М. Лотмана, выделившего в структуре мифа три основных уровня: миф-текст, миф-знак, миф-пространство [Лотман, 2000], которые вполне приложимы к инсталляции образа в историческом исследовании.

Следует подчеркнуть, что изучение исторического образа и его реконструкция выдвигают перед историком особые требования: 1) к используемым историческим источникам (изобразительные, аудиовизуальные источники, художественные тексты, памятники материальной культуры); 2) к методике исследования, которая должна соответствовать задачам визуальных репрезентаций (в т.ч. актуальна разработка методов анализа текстовых образов, художественных изображений, аудиовизуальных и исторических игровых реконструкций). Речь идет не только о методах наблюдения, но и о литературоведческих/искусствоведческих приемах анализа и систематизации образов); 3) к навыкам вербализации визуальной информации. Последнее — особая проблема, т.к. деконструкция образа (на уровне источника) и его реконструкция (на уровне исследования) тесно связаны с переводом визуальной информации в письменную. Причем

историческая реконструкция образа должна осуществляться с помощью научного языка, который имеет абстрактно-логическую природу и слабо настроен на передачу эмоционально окрашенной визуальной информации. Между тем, важнейшими свойствами любого, в т.ч. исторического, образа выступают не только его обобщающий характер, но и метафоричность, эмоциональность. Как достичь этого, используя строгий язык науки? Тенденция придания историческим описаниям литературности присутствовала в исторической науке всегда, в настоящее время она становится все более значимой [Репина, 2006. С. 46]. Историк должен писать не только точно, но и образно. Возможен и другой путь — сохранение традиций строгого научного описания образов за счет более тщательной структуризации понятия.

Таким образом, культурологическая ситуация, порождаемая визуальным поворотом, открывает перед исторической наукой новые перспективы, связанные с выделением в качестве самостоятельного направления визуальной истории, а перед историками ставит новые задачи расширения профессиональных компетенций за счет освоения междисциплинарных приемов и навыков.

Библиография

Бородкин Л.И., Жеребятьев Д.И., Моор В.В., Ким О.Г. Виртуальная реконструкция московского Страстного монастыря (XVII—XX вв.): синтез источников, сочетание 3D-инструментов // Информационный бюллетень Ассоциации «История и компьютер». Калининград. 2014. № 4. С. 8—12.

Гурко Е.Н. Тексты деконструкции. Деррида Ж. *Differance*. Томск, 1999. 160 с.

Гуссерль Э. Начало геометрии. Введение Жака Деррида. Москва, 1996. 267 с.

Главацкая Е.М. Фотодокументы как исторический источник: опыт атрибуции, критического анализа и научного цитирования // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. № 1 (99). С. 217—225.

Головнев А.В. Киноантропология // Международная научная конференция «Искусство и наука в современном мире». 11—13 ноября 2009 г.: Сб. материалов. Москва, 2009. С. 48—54. Электронный ресурс: valerytishkov.ru/engine/documents/document1341.doc (дата обращения 10.06.2013).

Голубев А.В. Формирование образа внешнего мира в СССР. 30-е гг. // Российская ментальность: методы и проблемы изучения: Сб. ст. / Под ред. А.А. Горского. Москва, 1999. С. 7—33.

Голубев А.В., Поршнева А.С. Образ союзника в сознании российского общества в контексте мировых войн. Москва, 2012. 392 с.

Деррида Ж. О грамматологии. Москва, 2000. 512 с.

Земцов В.Н. Россия глазами Наполеона // Политическая лингвистика. 2016. № 4. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/article/n/rossiya-glazami-napoleona (дата обращения 09.04.2019).

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва, 1996. 256 с.

Казакова В.И. Социальный портрет как объект феноменологического анализа // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2011. № 1 (21). С. 32–38.

Кныш Н.А. Образ советской исторической науки в первое послевоенное десятилетие. Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09. [Место защиты: Алт. гос. ун-т]. Омск, 2009. 250 с.

Корзун В.П. Образы исторической науки на рубеже XIX–XX вв. (анализ отечественных историографических концепций). Омск; Екатеринбург, 2000. 226 с.

Красильников А.В. К вопросу исследования фотодокументов по истории всенародного движения в помощь фронту во время Великой Отечественной войны // Вестник Военного университета. 2011. № 3 (27). С. 138–141.

Куц Т.В. Турки под стенами Константинополя (1422): образ врага в восприятии защитников города // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2015. № 4 (145). С. 105–115.

Лаппо-Данилевский А.С. Методология истории. Москва, 2006. 472 с.

Лейдингер Х. Визуализация восточного фронта в австро-венгерской пропаганде Первой мировой войны // Quaestio Rossica. 2014. № 1. С. 112–128.

Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. 704 с.

Магидов В.М. Визуальная антропология как социокультурное явление в ретроспективе и перспективе современного исторического знания // В едином историческом пространстве: сб. науч. ст. к 60-летию... Е.И. Пивовара. Москва, 2009. С. 134–157. Электронный ресурс: www.mdn.ru/cntnt/blocksleft/menu_left/nacionalny/publikacii2/stati/v_m_magido.html (дата обращения 01.07.2013).

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва, 2005. 394 с.

Мазур Л.Н. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического знания // Quaestio Rossica. 2015. № 3. С. 160–178.

Маркова Л.А. Человек и мир в науке и искусстве. Москва, 2008. 384 с.

Нарский И.В. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Автобио-историографический роман). Челябинск, 2008. 516 с.

Николаев А.И. Основы литературоведения: учебное пособие. Иваново, 2011. 255 с.

Оболенская С.В. Образ немца в русской народной культуре XVIII–XIX вв. // Одиссей. Человек в истории. Культурно-антропологическая история сегодня. Москва, 1991. С. 160–185.

Ожегов С.И. Образ // Толковый словарь. Электронный ресурс: lib.deport.ru/slovar/ojegov/o/1-obraz.html (дата обращения 07.12.2014).

Пикхан Г. Моя Россия. Темы и образы // Quaestio Rossica. 2014. № 1. С. 36–52.

Поляковская М.А. Византийский дворцовый церемониал XIV в.: «театр власти» / Науч. ред. Т.В. Куш. Екатеринбург, 2011. 334 с.

Репина Л.П., Зверева В.В., Парамонова М.Ю. История исторического знания: пособие для вузов. 2-е изд., стереотип. Москва, 2006. 288 с.

Родигина Н.И. «Другая Россия». Образ Сибири в русской журнальной прессе второй половины XIX – начала XX века. Новосибирск, 2006. 328 с.

Роднянская И.Б. Художественный образ // Яндекс-словари. Электронный ресурс: slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Художественный%20образ (дата обращения 08.12.2018).

Сенявская Е.С. Противники России в войнах XX века. Эволюция образа «врага» в сознании армии и общества. Москва, 2006. 288 с.

Сенявский А.С., Сенявская Е.С. Историческая имэджинология и проблема формирования «образа врага» (на материалах российской истории XX в.) // Вестник РУДН. 2006. № 2 (6). С. 54–72.

Сомов В.А., Кузьмина Т.А. Библиографическое обеспечение функционирования мультимедийного исторического парка «Россия – моя история» (Нижний Новгород) // Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. М.Д. Афанасьев, Н.К. Леликова, А.Ю. Самарин. Москва, 2018. С. 512–518.

Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. 2013. Электронный ресурс: viscult.ehu.lt/article.php?id=108 (дата обращения 16.01.2016).

Mitchell W.J.T. What is Visual Culture? // Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside/ Ed. Irving Lavin. Princeton, NJ: Institute for Advanced Study, 1995.

Porshneva O. Image of the German enemy as perceived by Russian army soldiers during world war I // Quaestio Rossica. 2014. No 1. S. 79–94.

УДК 303.022

О.В. Беззубова, O.V. Bezzubova

«ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ» В ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И ИСТОРИЧЕСКАЯ НАУКА

THE VISUAL TURN IN THE HUMANITIES AND HISTORY

Аннотация: статья посвящена явлению «визуального поворота» в современном гуманитарном знании и в исторической науке, в частности. Данное понятие характеризует рост интереса к исследованиям различного рода изображений не только с точки зрения их художественной значимости, но и в качестве исторических источников. Такой подход порождает ряд новых теоретических и методологических вопросов, нуждающихся в рассмотрении. Их решение невозможно без эффективной информационной системы, обеспечивающей исследователям доступ к изобразительным источникам.

Abstract: the article concerns the process of «the visual turn» in the contemporary humanities and in history in particular. This concept stands for the increasing interest to the study of different types of images not only considering their artistic value, but as a historical evidence. This approach engenders a range of new theoretical and methodological issues need discussing, which couldn't be productive without an efficient information system providing scholars with access to visual sources.

Ключевые слова: историческая наука, «визуальный поворот», современная историография, исторический источник, методология исторического исследования, изображение, образ, визуальные исследования, междисциплинарные исследования, изобразительный источник.

Keywords: History, visual turn, contemporary historiography, historical source, methods of historical study, picture, image, visual studies, interdisciplinary studies, pictorial source.

Одним из важнейших вопросов, обсуждаемых в рамках дискуссий о феномене визуального и его исследовании, является вопрос об использовании различных типов изображений в качестве исторических источников. К изучению образов прошлого сегодня обращаются не только историки, но и социологи, антропологи, историки культуры; при этом провести четкую границу между дисциплинами возможно не всегда, что связано с характерной для современной науки тенденцией к междисциплинарности. Актуальность рассматриваемого вопроса обусловлена увеличением количества исследований, основанных на анализе изобразительных источников. К числу таковых можно отнести как художественные произведения, которые получают новое прочтение (например, с точки зрения социальной истории), так и широкий круг изображений, не рассматривающийся с точки зрения их эстетической ценности (зарисовки, сделанные в ходе исследований, иллюстрации в учебной и научной литературе, фотографии, карты, массовая полиграфическая продукция), но предоставляющий богатый материал для исследования повседневной жизни, гендерных и социальных отношений, идеологии, экономических процессов, истории науки. Нельзя не отметить и влияние технического прогресса: в течение XX в. благодаря развитию новых медиа документы «визуального архива» (системы организованных определенным образом изображений, свойственных той или иной культуре, — по аналогии с понятием дискурсивного архива в работах М. Фуко) стали более доступны. Так же, как в XIX в., появление фотографии оказало влияние на развитие истории искусства, это способствовало развитию исследований визуального в XX в. Данные изменения в социогуманитарном знании часто называют «визуальным поворотом», а возникающий в результате корпус научных публикаций причисляют к междисциплинарному направлению исследований визуальной культуры.

Интерес к изучению изображений в рамках западной историографии был связан с появлением таких научных направлений, как микроистория (включая историю повседневности, материальной культуры, моды), социальная, культурная (культуральная) и гендерная история, историческая антропология, постколониальные исследования, история практик (чтения, путешествий, курортов, коллекционирования). Обращение к изобразительным источникам в этих областях обусловлено тем, что с их помощью можно получить сведения о том, что зачастую не находит отражения в текстах. Представители новых направлений активно задействуют изображения, которые могут служить источником визуальной информации для анализа различных аспектов социальных отношений и культурных ценностей. Возможно, все эти виды истории следует рассматривать в рамках культуральной истории и таким образом связать с культуральным поворотом (как это делает, например, П. Бёрк [Бёрк, 2015. С. 207–208.]). В целом можно заключить, что вопрос об изображении как историческом источнике становится важным в рамках новой исторической науки.

В зарубежной историографии о «визуальном повороте» говорят как о свершившемся факте. Однако признанию произошедших изменений предшествовал период дискуссий. Важной вехой, знаменующей смену парадигмы в 1980-е гг., стала конференция в Белладжио (1985), организованная фондами Рокфеллера и С. Кресса и посвященная проблеме соотношения истории и истории искусства, а также вопросам использования произведений изобразительного искусства в качестве исторических источников [Rabb, Brown, 1986; Rotberg, Rabb, 1988]. Во вступительной статье, обобщающей результаты конференции, Т.К. Рабб и Дж. Браун [Rabb, Brown, 1986] подчеркнули, что у историков и историков искусства — разные подходы к произведению. Для первых оно является свидетельством, подтверждающим наши знания относительно того, что находится за его пределами, тогда как для вторых, напротив, внешние обстоятельства помогают составить более полное представление о произведении или о его создании. Этот аспект затрагивался уже в трудах Э. Панофского, которого часто рассматривают в качестве одного из основоположников исследований визуального (хотя многие аспекты его концепции и подвергаются критике). В программной статье «История искусства как гуманистическая дисциплина» он различает две формы существования источников: «памятник» и «документ». В его формулировке отличительное свойство памятников — способность выражать идеи, отличные от самих средств выражения, связь произведения искусства с «космосом культуры», тогда как документы — вспомогательные материалы, используемые в ходе научного исследования с целью атрибуции, датировки, установления подлинности произведения. При этом материальный объект, являющийся документом для историка искусства, может выступать в качестве памятника для представителя иной

исторической дисциплины [Панофский, 1999. С. 15–21]. Ту же особенность отметил М. Баксендолл: историк искусства стремится объяснить произведение («зримый депозит»), историк — внешние обстоятельства с помощью произведения [Баксендолл, 2003. С. 16–17]. Однако различие целей и задач исторической науки и истории искусства не означает, что обе дисциплины не имеют точек пересечения, и одной из задач вышеназванной конференции был поиск общих оснований и областей наиболее плодотворного сотрудничества. В ее материалах выделены пять групп вопросов, касающихся взаимосвязи истории и истории искусства и являющихся дискуссионными по сей день [Rabb, Brown, 1986].

Первая группа вопросов связана со значением текста в историческом исследовании. Несмотря на сосредоточенность истории искусства на исследовании и интерпретации визуального материала, значимость письменных свидетельств невозможно переоценить, поскольку интерпретация произведения часто оказывается затруднительной в их отсутствие. В то же время существует проблема, связанная с тем, что изображения (так же, как и тексты) могут исказить реальность. Поэтому особое значение приобретает понятие контекста, т.е. всего того, что способно прояснить смысл отдельного изображения. Отсюда — важность письменного текста, общая для историков и историков искусства.

Вторая общая черта (и группа вопросов) истории и истории искусства — убежденность в том, что художники, скульпторы, архитекторы предоставляют ценный материал о мире, в котором они живут. При отсутствии текста артефакты могут стать ценными источниками. Изучение изображений с этой точки зрения позволяет поставить новые вопросы, которые помогают прояснить многие аспекты, связанные с исследованиями патронажа, семейной жизни, гендерных отношений.

Третья группа проблем, общих для обеих дисциплин, связана с необходимостью построить убедительный и непротиворечивый нарратив в условиях многочисленных фактических пробелов и нехватки доказательств.

А это приводит к четвертой группе вопросов, также общей, — о причинно-следственных связях между явлениями (например, между появлением портрета определенного типа и социальными процессами). Но как историки искусства, так и историки редко ставят под вопрос основания предполагаемой каузальности. Сотрудничество в этой области может оказаться особенно плодотворным. Современные историки с большим вниманием относятся к психологии, демографии, изменениям климата, антропологии и т.п., а история искусства дает представление о художественной традиции и мировоззрении, помогает лучше понять людей прошлого.

Пятая, и последняя, группа вопросов касается эффектов «визуальной риторики». Она обусловлена спецификой искусства, которое не просто выступает в качестве свидетельства, но связано с воображением и тра-

дицией, обладает собственными (пикториальными) конвенциями (то же можно сказать и о текстовых документах, но в случае текстов этот аспект более разработан). Специфика произведения искусства состоит также в том, что оно имеет эстетическую ценность; но нельзя забывать о связи формы и содержания, вследствие чего изменение эстетических аспектов (например, стиля) можно исследовать как с позиций формального анализа, так и с точки зрения социальных процессов. Добавим также, что поскольку эстетический опыт как особая форма переживания историчен, он не является чем-то внешним по отношению к значению картины как изобразительного источника.

Обозначенный круг вопросов представляет лишь небольшую часть теоретических проблем, разрабатываемых в рамках современных визуальных исследований. Подобные дискуссии знаменуют собой поворот, заключающийся в том, что изображения больше не рассматриваются как сфера преимущественного интереса историков искусства. Об этом свидетельствуют многочисленные конференции и симпозиумы (среди них отметим конференцию «Пикториальный поворот в истории», проведенную в 2008 г. в Университете Рохамптона [Behr, Osborne, Wieber, 2010]), монографии (например, вышедшие в основанной в 1995 г. серии «Picturing History») и учебные пособия, ставящие целью введение в методологию визуальных исследований [Rose, 2001].

Среди работ, в которых проблема изображения как исторического источника рассматривается системно, можно выделить монографию П. Бёрка [Burke, 2001]. Как и другие ученые, работающие в этой области, он связывает рост интереса к данной теме с развитием новых направлений (истории: ментальностей, повседневности, тела, гендерной), предполагающих обращение к носителям визуальной информации, (одновременно отмечая, что в исторической науке всегда существовали области, для которых изобразительные и вещественные источники имели первостепенное значение, в частности — история первобытного общества и древнего мира). Этот процесс идет параллельно с внедрением методов «устной истории», первоначально применявшихся для изучения архаических бесписьменных сообществ, а в XX в. ставших важным инструментом при конструировании нарратива новейшей истории. В силу специфики материальной природы изображения использовать его как источник можно применительно не только к недавней истории, но и к истории практически любого периода мировой культуры, тогда как устные нарративы стали фиксировать и передавать в архивы лишь в XX в., по мере совершенствования средств звуко- и видеозаписи. В то же время нельзя не отметить, что характер визуальной культуры также претерпевает серьезные изменения на протяжении последних двух столетий вследствие появления и развития средств технической репродукции: фотография и кинематограф в XIX в., электронные и цифровые медиа в XX в.

Бёрк сводит проблемы, возникающие при использовании изображений в качестве исторических источников, к трем основным пунктам: изображения позволяют изучать те аспекты социальной реальности, которые не находят отражения в текстах; по ряду причин изображения могут искажать реальность; сами эти причины могут стать предметом анализа, помогая понять такие феномены, как ментальность, идеология и идентичность [Burke, 2001. P. 30]. Исходя из указанных предпосылок, он делает следующие выводы: образы отражают не столько саму социальную реальность, сколько то, как ее воспринимают современники — представители различных групп, важно учитывать стилистические и жанровые особенности произведения; изображение должно быть помещено в контекст (культурный, политический, материальный), включающий художественные конвенции, интересы художника, заказчика, функцию образа и т.п.; серия изображений — более надежное свидетельство, чем отдельный образ; следует уделять внимание деталям, т.к. именно незначительные детали, не находившиеся в центре внимания создателя или заказчика, могут многое сообщить исследователю [Burke, 2001. P. 187–188].

Бёрк возвращался к данной проблеме и в статье 2010 г., где предложил к обсуждению 10 принципов критики изобразительных источников [Burke, 2010]. Выдвинутые им требования можно разделить на две группы. Первая касается правдоподобности и аутентичности изображения (например, различных манипуляций с ним, намеренных и ненамеренных искажений действительности). Вторая обращается к фундаментальным вопросам (культурный контекст, конвенции репрезентации, визуальная традиция), важным и для истории искусства [Ades, 2010].

Феномен «визуального поворота» в исторической науке широко обсуждается не только в зарубежной, но и в отечественной литературе [Мазур, 2014; Мазур, 2015; Соколов, 2005; Соколов, 2008; Щербакова, 2011; Зенкова, 2004; Зенкова, 2006; Вдовина, 2012]. Методологическим и прикладным аспектам работы с разновидностями изобразительных источников посвящены публикации Е.М. Главацкой [Главацкая, 2012], И.В. Нарского [Нарский, 2008(а); Нарский, 2008(б)], Т.Ю. Дашковой [Дашкова, 2004; Дашкова, 2013], Е.В. Волкова [Волков, 2015(а); Волков, 2015(б); Волков, 2015(в); Волков, Пономарева, 2012]. К сожалению, русскоязычные труды по данному вопросу в основном представлены статьями, а не монографиями. Российские ученые о «визуальном повороте» говорят как о тенденции в первую очередь в западной историографии, истоки которой нуждаются в осмыслении. Отмечается междисциплинарный характер изменений, происходящих в современном социогуманитарном знании.

Размышляя о причинах «визуального поворота» в исторической науке, отечественные авторы выделяют различные факторы. Так, Е.В. Волков и Е.В. Пономарева связывают его с проблемой культурной памяти [Волков,

Пономарева, 2012; Волков, 2015(б)]. А.Ю. Зенкова пишет об усилении роли визуальной информации в социальном пространстве вследствие глобализации [Зенкова, 2004. С. 185], объясняет произошедшие изменения либерализацией политических режимов, поскольку тоталитарной власти в силу строгой нормативности свойственно придавать большее значение текстам [Там же. С. 188]. Ею отмечена обусловленность интереса к осмыслению роли изображений в культуре новыми направлениями в философии, ставящими в центр проблемы власти и телесности, и критикой окулярцентризма [Зенкова, 2004; Зенкова, 2005]. Предпринимаются и попытки систематизации направлений исследования визуального. Так, Т.В. Вдовина выделяет ряд ключевых подходов к его анализу: психоаналитический, социально-критический, деконструкционистский, герменевтический, семиотический, структуралистский, дискурсивный [Вдовина, 2012].

О «визуальном повороте» упоминают в связи с многочисленными публикациями, посвященными образам прошлого [Голубев, Поршнева, 2012; Родигина, 2006; Леонтьева, 2011, и др.]. Л.Н. Мазур [Мазур, 2014. С. 100–101; Мазур, 2015. С. 164] и Ю.Р. Ковтунова [Ковтунова, 2014] считают, что понятие «образ» является ключевым при работе с изобразительными источниками. Однако оно пока остается слабоструктурированным и в значительной степени неопределенным [Мазур, 2014. С. 100], связанным не только с визуальным, но и с вербальным (текстом), а следовательно — не отражает специфики визуального. В подобном ключе трактует проблему образа О.Б. Леонтьева [Леонтьева, 2011], рассматривая ее в контексте исторической памяти. Согласно ее концепции, память представляет собой совокупность текстов и образов, при этом «текст может быть насыщен образами, а образ — семантически расшифрован с помощью текста» [Там же. С. 9]. Изучение памяти как совокупности текстов предполагает изучение «языка памяти» или «дискурса памяти» («способов повествования о событиях прошлого, стратегий организации такого рассказа» [Там же]). В свою очередь исследование образов прошлого основано на том, что «память по сути своей образна: именно образы событий и персонажей прошлого, созданные в произведениях художественной культуры, являются основой обыденных представлений о прошлом» [Там же. С. 11]. Следовательно, под образом здесь скорее понимаются субъективные, но в то же время социально обусловленные, представления о прошлом и настоящем, своем месте в истории, присущие любому социуму (социальной группе).

Среди публикаций на русском языке выделим статью А.Р. Усмановой [Усманова, 2002], которую можно рассматривать как отправную точку для многих отечественных авторов. Усманова не просто указывает на «визуальный поворот» как на некий факт, нуждающийся в объяснении, а демонстрирует его необходимость в свете поставленных в социогуманитарном

знании новых вопросов. Автор отмечает методологические проблемы, возникающие в современной историографии в целом (различия между фактом и вымыслом, статус исторического документа, соотношение реальности и наррации, истории как науки и истории как литературы, устной и письменной истории), а также в связи с формированием гендерной истории. В первую очередь ее интересуют «специфические отношения», сложившиеся между историей, гендерной историей и визуальной культурой. Она подчеркивает близость исследований визуального и устной истории, связь с проблематикой повседневности и важность обращения к методам исторической антропологии. Значимость поиска новой методологии обусловлена тем, что «женщина как субъект отсутствует в мужской истории Запада» [Усманова, 2002. С. 42], история писалась мужчинами о мужчинах, женщины же были исключены из социально значимых сфер деятельности. Но именно поэтому они оказываются привилегированными свидетелями, т.к. репрезентируют иной взгляд на происходящее (в т.ч. с точки зрения личного, интимного, эмоционального); и если мы хотим написать историю женщин и с точки зрения женщин, нам недостаточно только письменных источников — нужно обращаться к визуальным и устным.

Отвечая на вопрос о том, каким образом в современной историографии могут использоваться произведения живописи, фотографии, кинофильмы и т.п., Усманова выделяет такие аспекты понимания того, что такое визуальная история: привлечение исследователями изобразительных источников и визуальных медиа, осмысление визуального характера исторической памяти, особенно в современную эпоху, когда память формируется главным образом благодаря визуальным медиа (в т.ч. фотографии, кино, телевидению, интернет-ресурсам).

Два последних пункта отсылают нас еще к одной проблеме, также обсуждаемой в рамках дискуссий о «визуальном повороте», — способам представления прошлого. Исследователи задействовали новый круг источников и обращаются к все более широкой аудитории. Историческое знание транслируется не только с помощью публикаций в научных изданиях, но и средствами масс-медиа, активно использующими визуальную составляющую. Игнорирование специфики современной ситуации было бы неверно, поскольку история является важной частью культуры, способом рефлексии общества о самом себе. Таким образом, говоря о «визуальном повороте», мы встаем перед вопросом о роли истории в обществе, о том, для какой аудитории работает историк.

Взаимосвязь исследований визуального с «публичной историей» позволяет нам соотнести «визуальный поворот» с более широким контекстом. Новейшие изменения в мировой историографии связаны с возросшим интересом к человеческой субъективности и стремлением к ее контекстуализации на иной теоретико-методологической основе [Репина, 2015.

С. 56]. Меняющееся общество и трансформация ценностных установок (в т.ч. отказ от модели европоцентризма) ставят перед историками новые задачи и переопределяют роль истории в социуме. Все это требует поиска нетрадиционных способов репрезентации гуманитарного знания, которые соответствовали бы критериям научности и, в то же время, были бы понятны массовой аудитории: «при всех несомненных аргументах относительно общественной пользы исторической науки ее огромный потенциал может остаться невостребованным, если не будут вновь обретены в значительной степени утраченные узкоспециализированной историографией XX в. эстетическая привлекательность, непосредственный контакт и общий язык с публикой» [Репина, 2015. С. 60]. В этих условиях исследования визуального представляются перспективным направлением в плане содержательного обогащения исторической науки и выполнения ею своей социальной функции. Совершенствование системы информационного обеспечения, свободный доступ к визуальной информации для исследователей являются на сегодняшний день одной из важнейших задач.

Библиография

Баксендолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. Москва, 2003. 200 с.

Бёрк П. Что такое культуральная история? Москва, 2015. 240 с.

Вдовина Т.В. Визуальные исследования: основные методологические подходы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2012. № 1. С. 16–26.

Волков Е.В. Война на экране: киноэпопеи Ю.Н. Озерова в контексте коллективной памяти советского общества 1960–1980-х годов // Наука ЮУрГУ. Материалы 67-й научной конференции. Челябинск, 2015(а). С. 614–621.

Волков Е.В. Игровое кино и устная история // Этнография Алтая и сопредельных территорий: материалы международной научной конференции, посвященной 25-летию центра устной истории и этнографии лаборатории исторического краеведения Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, 28–30 октября 2015 г.). Вып. 9 / Под ред. Т.К. Щегловой. Барнаул, 2015(б). С. 327–330.

Волков Е.В. Образы Сталинградской битвы в советском художественном кино // Новый исторический вестник. 2015(в). № 2 (44). С. 128–151.

Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. № 10 (269), 2012. С. 22–26.

Главацкая Е.М. Фотодокументы как исторический источник: опыт атрибуции, критического анализа и научного цитирования // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. № 1 (99). С. 217–225.

Голубев А.В., Поршнева О.С. Образ союзника в сознании российского общества в контексте мировых войн. Москва, 2012. 392 с.

Дашкова Т. Телесность — Идеология — Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. Москва, 2013. 247 с.

Дашкова Т.Ю. Любовь и быт в кинофильмах 1930 — начала 1950-х гг. // История страны. История кино / Под ред. С.С. Секиринского. Москва, 2004. С. 218—234.

Зенкова А.Ю. Visual studies как интегральная область социально-гуманитарного дискурс-анализа // Современные теории дискурса: мультидисциплинарный анализ. Екатеринбург, 2006(а). С. 58—65.

Зенкова А.Ю. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. Екатеринбург, 2004. № 5. С. 184—193.

Зенкова А.Ю. Критика окулярцентризма в современной западноевропейской философии // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. Екатеринбург, 2005. № 6. С. 88—104.

Ковтунова Ю.Р. Образ как объект исторического исследования // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2014. Т. 14, № 4. С. 91—93.

Леонтьева О.Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX — начала XX вв. Самара, 2011. 448 с.

Мазур Л.Н. «Визуальный поворот» в исторической науке на рубеже XX—XXI вв.: в поисках новых методов исследования // Диалог со временем. 2014. № 46. С. 95—108.

Мазур Л.Н. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического познания // Quaestio Rossica. 2015. № 3. С. 161—178.

Нарский И.В. Проблемы и возможности исторической интерпретации семейной фотографии (на примере детской фотографии 1966 г. из г. Горького) // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: сб. ст. Челябинск, 2008(а). С. 55—74.

Нарский И.В. Фотокарточка на память: Семейные истории, фотографические послания и советское детство (Автобио-историко-графический роман). Челябинск, 2008(б). 516 с.

Панюфский Э. История искусства как гуманистическая дисциплина // Панюфский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. Санкт-Петербург, 1999. С. 12—40.

Репина Л.П. Наука и общество: публичная история в контексте исторической культуры эпохи глобализации // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Т. 157, кн. 3. С. 55—67.

Родигина Н.И. «Другая Россия». Образ Сибири в русской журнальной прессе второй половины XIX — начала XX века. Новосибирск, 2006. 343 с.

Соколов А.Б. «Визуальный поворот» в современной историографии и использование изобразительных источников в работе со студентами // Новый образ

исторической науки в век глобализации и информатизации: Сб. ст. / Под ред. Л.П. Репиной. Москва, 2005. С. 213–228.

Соколов А.Б. Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: сб. ст. Челябинск, 2008. С. 10–24.

Усманова А. «Визуальный поворот» и гендерная история // Гендерные истории Восточной Европы: сб. ст. / Под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой, А. Пето. Минск: Европейский гуманитарный ун-т, 2002. С. 38–66.

Щербакова Е.И. Визуальная история: освоение нового пространства // Исторические исследования в России – III. Пятнадцать лет спустя / Под ред. Г.А. Бордюгова. Москва, 2011. С. 473–488.

Ades D. Objects of Enquiry. An Art Historian's Response to Peter Burke // Cultural and Social History. 2010. Vol. 7, № 4. P. 445–452.

Behr Ch., Osborne C., Wieber S. Introduction // Cultural and Social History. 2010. Vol. 7, № 4. P. 425–434.

Burke P. Eyewitnessing. The uses of images as Historical Evidence. London, 2001. 224 p.

Burke P. Interrogating the Eyewitness // Cultural and Social History. 2010. Vol. 7, № 4. P. 435–443.

Rabb Th.K., Brown J. The Evidence of Art: Images and Meaning in History // The Journal of Interdisciplinary History. Vol. 17, № 1: The Evidence of Art: Images and Meaning in History (Summer, 1986). P. 1–6.

Rose G. Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London, 2001. 229 p.

Rotberg R.I., Rabb Th.K. (Eds.). Art and History: Images and their Meanings. Cambridge, N.Y., 1988. 310 p.

УДК 930.2

Д.Ю. Гузевич, И.Д. Гузевич
D.Yu. Gouzévitch, I.D.Gouzévitch

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ: СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ / НЕ ВИДЕТЬ

VISUAL SOURCES : TO LOOK OUT AND SEE / NOT TO SEE

Аннотация: статья посвящена проблеме восприятия изобразительных источников. На конкретных примерах из практики авторов рассматриваются ситуации, при которых исследователи смотрят на одно и то же изображение по-разному; смотрят, и – не видят; видят – не понимают. Изобразительные источники берутся разные: архитектурные и инженерные чертежи; портреты; географические карты; шпионские кроки. Рассматривается проблема самого изображения как источника: современного события-

ям и позднейшего; отражающего реалии и карикатурного (шаржа). Авторы стоят на позиции: «Все есть источник. Надо только уметь им пользоваться». И предлагают ключ к оценке самой возможности использования в качестве источников тех либо иных изображений.

Abstract: the article is devoted to the problem of perception of visual sources. Using concrete examples from their own experience, the authors examine various situations in which researchers look at the same image and perceive it differently; look out and do not see; see and do not understand. The visual sources under consideration are different: architectural and engineering drawings; portraits; geographic maps; spy croquis. The problem of the image as a source is considered: contemporary to the events or latest; reflecting realities or caricature (cartoon). The authors stand on the position “Everything is a source. One just has to know how to use it.” And they offer the key to assessing the very possibility of using those various images as sources for research.

Ключевые слова: чертежи, портреты, карты, шпионаж, паровые машины, корабль «Орел», флаг, П.Д. Базен, А. Бетанкур, Петр I.

Keywords: drawings, portraits, maps, espionage; steam engines; ship “Orel”; flag, P.D. Bazaine, A. Betancourt, Peter Ist.

Художник Перкинс пишет в стиле аналитического кубизма невероятный портрет Клетчатого (Ника Николса), утверждая, что он так видит.
И тем не менее, все присутствующие преступники узнают оригинал.
Из советского фильма «Приключения принца Флоризеля»

Молодой человек знакомится с девушкой, приводит домой и оказывается в некотором недоумении.
— Вы не там ищите. Я — натурщица Пикассо.

Из советского анекдота

Тезис. Начнем с того, что на изобразительные источники у каждого свой взгляд. Причем вне зависимости от того, будут ли это чертежи конструкций или портреты исторических лиц, «китайские» росписи во дворцах или географические карты, рисунки паровых машин или... шпионские кроки. Иногда самые фантастические изображения в действительности являются просто зарисовками с натуры.

Проиллюстрируем этот тезис примерами по каждой из позиций (почти все описанные ниже ситуации исследованы в какой-либо из наших работ; там же имеются обширные списки источников; для экономии места мы будем каждый раз указывать на эти работы, а здесь давать лишь те, без которых не обойтись).

На стезю исторических исследований один из авторов этих строк вступил вскоре после завершения факультета «Мосты и тоннели» Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта (ЛИИЖТа), прекрасно разбираясь в конструкциях, но лишь начав обучаться собствен-

но истории. И для него руководящим положением являлась фраза его отца, тоже инженера-мостовика: «При проектировании моста вначале реши, будешь ли ты его строить поперек реки либо вдоль нее». На первых курсах воспринимал ее как абсурдистскую шутку, пока сам не увидел мосты, построенные вдоль рек: трассы, идущие по эстакадам вдоль берегов. Последний раз — в мае 2019 г. в Сеуле.

При подготовке книги о П.Д. Базене (1786–1838) [Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., 1995] в его функции входил анализ всех инженерных работ героя и конфликтов, регулярно возникавших между Базеном, с одной стороны, и архитекторами Петербурга — с другой. Один из конфликтов разгорелся (в июле 1829) вокруг перекрытий Александринского театра [Там же. С. 158–162]. В советской историко-архитектурной литературе конфликт описывается приблизительно так: гениальный К. Росси (иногда упоминается, что при участии М. Кларка) спроектировал новые металлические чудо-стропила, а интриган француз инженер Базен из зависти и/или из косности необоснованно потребовал экспертизы их новаторской конструкции и ее замены (эту позицию в разной степени и форме находим в работах И.А. Бартенева, Н. Вейнерта, В. Евгенева, В.И. Пилявского, Р.А. Соминой, М. Тарановской и др. [Сомина, 1959. С. 68–69; Бартенев, 1985. С. 58; Евгеньев, 1976. С. 165; Пилявский, 1951. С. 112–117; Вейнерт, 1939. С. 108–111; Тарановская, 1956. С. 12, и мн. др.]).

Наш анализ чертежей показал, что железо-чугунные перекрытия Росси-Кларка состояли из трех основных частей: поддерживавших кровлю распорных арок с решетчатым заполнением (пролет 30 м), полигональных ферм (22 м) над чердачными помещениями и распорных же арок (21 м) над самым зрительным залом. Эти предложения отражали полный эмпиризм в конструировании и указывали на отсутствие пространственного инженерного мышления. Все части располагались в одной плоскости, поэтому полигональные фермы по габариту не удалось опереть на стены. Потребовались кронштейны, столики и подпорки, а также тяжи для уменьшения их свободной длины. А всего-то надо было разнести на полметра в разные плоскости ферму и арки. К тому же при проведении еще в середине 1980-х гг. натурных обследований мы выявили, что перекрытия переполнены хаотично поставленными тяжами, подкосами и другими второстепенными элементами, отсутствующими на чертежах.

Вместо этого Базен предложил систему из двух безраспорных арок. Кровля опиралась на жесткую чугунную арку с гибкой затяжкой и двойной решеткой из натянутых вантовых раскосов. В нижней арке необходимость крепления плафона над залом диктовала вертикальные подвески и двойную затяжку. Критикуя конструкцию Росси-Кларка, Базен предлагал статический расчет. Его оппоненты таковых делать не умели, но Росси дал неотразимый аргумент, предложив, в случае аварии, повесить его на

стропилах театра. Аргумент показался основательным как современникам, так и исследователям творчества архитектора, которые не обратили внимания, что Базен критиковал не столько прочность, сколько нерациональность конструкции (хотя его безраспорная система была, безусловно, надежнее арок Росси-Кларка, оказывавших горизонтальное давление на стены). Победила тактика проволок: Росси «терял» чертежи, а Кларк, составляя смету на проект Базена, завышал цены, изменял размеры элементов и, одновременно, ускорял осуществление собственного проекта. В результате, к декабрю 1829 г., когда стало возможно начать изготавливать перекрытия по проекту Базена, большая часть перекрытий по проекту Росси-Кларка уже была завершена. И хотя проект Базена был в 1,8 раза (на 351 000 руб.) дешевле, его изготовление уже оказывалось дороже, чем завершение нерационального проекта Росси-Кларка.

Так что, советские историки архитектуры не понимали ситуации? Не будем кивать на идеологические мотивы и, значит, на их недобросовестность: уж очень уважаемые специалисты изучали творчество Росси. Но в этом случае приходится признать, что инженер и архитектор смотрят на один и тот же чертеж по-разному: так видят. Ну, прямо как в истории с портретом кисти Перкинса из «Приключений принца Флоризеля».

А могут ли диаметрально противоположно видеть изображение предстатели не смежных, а одной и той же исследовательской специальности? Оказывается, могут.

В октябре 1876 г. в журнале «Древняя и новая Россия» была опубликована статья В. Стасова «Портрет Петра Великого в Голландии» [Стасов, 1876] о рисунке, принадлежавшем Императорской публичной библиотеке. В ней говорилось, что портрет, «купленный несколько лет тому назад <т.е. в I пол. 1870-х> Библиотекою у известного амстердамского книгопродавца Фредерика Мюллера, нарисован на толстой синей бумаге красным карандашом и белилами <...> неизвестным, повидимому, голландским художником конца XVII, или начала XVIII века» [Там же. С. 177]. Текст Стасова, мягко говоря, вызывает удивление, ибо он априорно считает, что это портрет Петра I, связанный с Великим посольством 1697–1698 гг., и $\frac{3}{4}$ объема статьи посвящает тому, чтобы доказать, что художник никогда не видел Петра, и что портрет плохой: и рост не тот, и лицо не то, и одет не в ту одежду. Это оказывается гораздо легче, чем признать, что на рисунке изображен не царь.

На такую статью не смог не среагировать другой знаток вопроса, А.А. Васильчиков, через пять месяцев, в марте 1877 г. в том же журнале опубликовавший реплику [Васильчиков, 1877(б)]. Он считал, что, наоборот, портрет чрезвычайно похож, о чем говорят точно прорисованные предметы и одежда. Просто это — другой человек, причем человек с нарушенными пропорциями тела — карлик. В том же номере было вновь

предоставлено место Стасову, которому дали возможность ознакомиться с рукописью Васильчикова [Стасов, 1877]. Критик продолжал настаивать на своем и каким-то образом умудрился дотянуть рост персонажа до 151,1 – 155,6 см: хотя до роста царя (2,07 м) и далековато, но уже не карлик. По-видимому, журнал посчитал дискуссию исчерпанной, и свой ответ Васильчиков публиковал уже в «Русском архиве» [Васильчиков, 1877(а)]. По его расчету, рост изображенного человека оказывается в 1,5 аршина или 107 см (по нашим расчетам при использовании той же методики – от 120 до 130 см).

Похоже, что оппоненты остались каждый при своем мнении. А надо сказать, что оба спорщика были специалистами по петровской иконографии. Так, Васильчиков в 1872 г., к 200-летию Петра I, опубликовал книгу «О портретах Петра Великого» [Васильчиков, 1872], а в 1879–1888 гг. был директором Императорского Эрмитажа; Стасов же, почти через 30 лет, подготовил альбом «Галерея Петра Великого...» [Стасов, 1903].

В 2014 г. А.А. Абрамов, проанализировав костюм изображенного человека и учтя место и время изготовления портрета, пришел к выводу, что речь идет о персонаже Великого посольства [Абрамов, 2014].

Прежде чем идти дальше, обратим внимание на предмет, который вызвал больше всего споров – топор на правом плече молодого человека. Стасов: «<...> топор, оканчивающийся на другом конце молотом» [Стасов, 1876. С. 177]. Васильчиков, ему возражая: «это посольский топор <...>. Такие топоры, кованые серебром, носили в Москве рынды <...>. Подобные же топоры хранятся до сих пор в Оружейной Палате» [Васильчиков, 1877(б). С. 325]. Стасов во второй статье уделил вопросу 40 % текста и настаивал, что изображен «простой рабочий топор» и он же «топор-молот»; в подтверждение приводил старые книги по кораблестроению и рисунки, а также утверждал, что топоры, хранящиеся в Оружейной палате, не имеют с изображенным ничего общего [Стасов, 1877. С. 327]. Однако Васильчиков продолжал утверждать, что это – «топор или чекан гайдука», что таковые есть в Оружейной палате, и дал конкретную ссылку на изображение [Васильчиков, 1877(а). С. 96].

Честно говоря, сам факт дискуссии вызывает удивление. Дело в том, что любому человеку, имевшему дело с плотницким инструментом, очевидно – на рисунке изображено тёсло – рабочий топор, да не простой: в нем лезвие (лопасть) поставлена перпендикулярно к топорщику. Иногда его еще называют топором-мотыгой (для бочарных работ – декселем). Инструмент, изображенный на рисунке, можно описать как большое прямое тёсло с закругленным лезвием на длинной рукояти (не путать с закругленным тёслом, имеющим чашеобразное лезвие). Учитывая, что оно имеет молотообразный обух (для забивания клиньев, нагелей, корабельных гвоздей), фактически это – тёсло-кувалда или корабельное тёсло.

Ввиду того, что проблема карликовости является проблемой медицинской, мы попросили врача-исследователя Ю.Э. Виноградову проанализи-

ровать изображение с этой точки зрения. Ее развернутое и аргументированное заключение приведено в нашей совместной работе [Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., Виноградова, 2015]. А вывод гласит: «Наиболее вероятен у изображенного лица гипофизарный нанизм» [Там же. С. 124]. То есть все-таки карлик, хотя и довольно высокий.

Ну, а дальнейшее было делом техники. Проанализировав состав карлов Великого посольства, а также работы голландских художников, которые писали портреты участников посольства, мы пришли к выводу, что искомый рисунок можно определить как: «М. ван Мюссер (?). Портрет карлы Великого посольства (Е.Д. Мишукова?). Январь-март 1698 г.». А можно еще и добавить: «Амстердам, двор “Кейзеркрон”».

В данном случае перед нами был хотя бы спор о посольском топорике и тёсле: т.е. оппоненты смотрели и видели по-разному. А можно смотреть и не видеть? Оказывается — можно. Пример — история атрибуции портрета из Русского музея, официально ныне называемого «Портрет старика в красном кафтане», но более известного как портрет шута И.А. Балакирева. В этом качестве он даже попал в Википедию и с ним легко ознакомиться. В разное время он признавался портретом генерал-фельдцейхмейстера Я.В. Брюса и шведского офицера (детально история с этим портретом рассмотрена нами в: [Гузевич Д., Гузевич И., 2016]).

Так что же так и не увидели смотревшие? А два предмета на переднем плане, которые дают ключ ко всей картине (мы сами заинтересовались изображением, когда увидели на столе шары; в литературе они определялись как артиллерийские ядра, а мы определили их как шары для известной французской игры).

Первый из них — католические четки («розарий»), которые старик держит в правой руке. То есть перед нами — католик. И как с этим может соотноситься православный Балакирев, пресвитерианец Брюс или лютеранин шведский офицер? Где логика тех, кто смотрел?

Ключ к поиску дает работа Н.М. Молевой: анализируя портреты «персон» Всещутейшего собора, она идентифицирует персонажа как шута Вымени, указывает, что он был «Самоедским королем» и что он — «выходец из польских земель, чье имя так и осталось неизвестным <...>. Прозвище возникло из выражения “вы меня”, искаженного иноземным акцентом» [Молева, 1974. С. 210]. Вынуждены признать, что ономастические заключения известного искусствоведа находятся на уровне народной этимологии, тем более, что на безымянном пальце правой руки, еще ближе к зрителю, чем четки, находится перстень-печатка с инициалами хозяина. На него просто надо посмотреть через зеркало и увидеть «J.V.». Тот самый Vimeney. Да и местечко во Франции такое есть.

Дальше — опять дело только техники: просмотр мемуарной и эпистолярной литературы тех лет; выявление того, что полусумасшедший шут

Вымени в прошлом был полковником французской армии, сидел в Бастилии; обнаружение в архиве Бастилии (в библиотеке парижского Арсенала) информации о подполковнике (SIC!) Вымени, за шпионаж просидевшем 5,5 лет в одиночной камере (не сложно и сойти с ума), а затем оказавшемся в Польше. Плюс тщательный анализ всех предметов и костюма, изображенных на картине, с привлечением специалистов. Не будем повторять ход рассуждений. Приведем лишь выводы, отсылая читателей к нашей статье: «Перед нами — портрет гасконского дворянина из Лангона, около Бордо, бывшего узника Бастилии, подполковника кавалерии Людовика XIV, шпиона Вильгельма III, персонажа свиты Августа II, шута Петра I, полусумасшедшего Самоедского царя (короля, принца), кардинала Всешутейшего и всепьянящего собора, Ж.(?) де Вимени. Написан, скорее всего, в Мариенвердене в конце октября 1709 г., по-видимому, художником из окружения Фридриха I» [Гузевич Д., Гузевич И., 2016. № 11. С. 41]. А всего-то надо было, смотря на картину, увидеть четки, фамильный перстень, ну и шары для игры.

Перейдем к «китайским» росписям в европейских дворцах XVIII в. Любимый нами Китайский дворец в Ораниенбауме. Красиво, интересно. Кто бывал, наверняка помнит не только свастики, поражающие поствоенное воображение, но и восточного дракона. Влияние китайской культуры? Участие кого-то из китайских мастеров? Или знаменитая «китайщина», возникшая в Европе в XVII в., проникшая в Россию в петровскую эпоху и получившая развитие уже при императрицах Елизавете Петровне и Екатерине II? На эту тему у нас завязалась длительная дискуссия с глубоким знатоком вопроса В.Н. Яранцевым. Позволим процитировать одно из его писем: «<...> следует различать форму и содержание. Форма — элементы китайского искусства — и содержание — значение, получившее эти формы у заимствовавшего. Там, где искусствовед сосредоточивается на форме <...>, семиотик видит содержание, определяемое не источником заимствования, а приписанное культурой страны заимствующего. Так дракон в парке (Малый Китайский кабинет Китайского дворца в Ораниенбауме) несет значение “китайскость”, тогда как в Китае попираание ногами эмблемы императора было немислимо» (из письма В.Н. Яранцева Д.Ю. Гузевичу от 9.4.2019. — Архив ДИГ).

Что ж, действительно, мы видим лишь форму. Иногда от этого грустно, но никуда не деться. Чтобы видеть то, что скрывается за формой, надо знать.

Ну, вот, добрались и до карт. Мало какая из них вызывала столько споров, проклятий и обвинений ее автору, как карта петербургского академика Ж.Н. Делиля, подготовленная им в 1731/33 гг. для Второй Камчатской экспедиции (за деталями отсылаем читателей к двум нашим публикациям: [Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., 2019(а); Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., 2019(б)]).

В тот период северная часть Тихого океана была совершенно не исследована. На картах в этом районе изображаются четыре-пять полумифических земель, виденных (или якобы виденных) различными голландскими и португальскими мореплавателями: «Терра да Гама» («Terre de Gama»), Земля Иезо (Terre D'Esso), Земля (остров) Штатов («Isle des États») и Земля Компании (Terre de la Companie). Иногда встречается даже Земля Гога и Магога. Все эти земли (кроме последней) на карте Делиля присутствуют. Она была дана в качестве инструкции для второй экспедиции В. Беринга, однако из-за секретности представлена морякам, восемь лет ехавшим к берегу Тихого океана через всю Сибирь, лишь... за час до отплытия в море, 4/15 июня 1741 г. Они себя уже видели в роли новых Колумбов, плывущих открывать северную, неизвестную часть Америки (особенно это касалось капитана А.И. Чирикова, который в 1728 г. проплыл с Берингом мимо американских берегов, так и не увидев их), а их заставляли прочесывать океан миля за милей в поисках несуществующих земель, что задержало выход к Аляске. Обратного вернулось только один корабль из двух (Чирикова), а корабль Беринга пристал к необитаемому острову (ныне — его имени), где во время зимовки погибли от цинги и истощения не менее 30 членов экипажа, в т.ч. и сам Беринг. Впрочем, много людей погибло и у Чирикова, в т.ч. брат Ж.Н. Делиля, Л. Делиль де ла Кройер, настаивавший на детальном следовании инструкции по изучению океана. Вот строки из дневника лейтенанта Свена Вакселя: «<...> упомянутая карта была неверной и лживой, ибо в противном случае мы должны были бы перескочить через землю Хуана де Гамы. В этой карте я нахожу столько же истины, сколько в известии о мифической стране Иездо <...>. Было бы, однако, честнее сперва исследовать на самом деле такие неизвестные земли, прежде чем широко осведомлять плавающих об открытии берегов земли Иездо или земли де Гамы <...> кровь закипает во мне всякий раз, когда я вспоминаю о бессознательном обмане, в который мы были введены этой неверной картой <...>. По вине этой карты почти половина нашей команды погибла напрасной смертью» [Ваксель, 1940. С. 56].

Его оценку с удовольствием подхватили исследователи XX в., доказывавшие, что Ж.Н. Делиль был шпионом, вредителем и виновником гибели членов экспедиции, а Делиль де ла Кройер — невеждой и пьяницей. Существует «антиделилевское» направление в отечественной историографии науки, у которого много приверженцев (Л.С. Берг, В.В. Глушков, Е.В. Гусарова, В.А. Дивин, А.В. Ефимов, К. Кюнтцель-Витт, Д.М. Лебедев, А.Л. Мусихин, А.В. Постников, С.Е. Фель, отчасти П.Л. Калмыков и др.). В основе — убеждение, что Делиль предоставил фиксационную, а то и маршрутную карту, позволяющую быстро выйти к берегам Америки. В результате она была признана глубоко ошибочной, а все земли, изображенные на ней, — мифическими.

Наш анализ ситуации привел нас к совершенно иным выводам: карта Делиля являлась картой-заданием: на ней по определению должны были быть указаны все спорные земли для проверки их наличия и, ежели они будут обнаружены, то описания их очертаний (именно это Ваксель и должен был делать в первую очередь, только ему это толком не объяснили).

Желание обвинить «вредителя» и «французского шпиона» полностью затушевало признание за Второй камчатской экспедицией одного из ее важнейших географических результатов: стирание с карты или, точнее, нахождение прототипов спорных земель. Было выяснено, что все четыре земли (Иедзо, Штатов, Компании и да Гамы) имеют прототипы или отражают наличие в этих водах более мелких по размерам островов: Курильских, северной части Японских и о. Сахалин (первые три земли) или Алеутских (земля да Гамы). Так, обширная Земля Компании, — нынешний значительно более компактный о. Уруп южной группы Большой гряды Курильских островов, а Иездзо (Иезо, Езо, Ессо, Эдзо), упоминаемый Вакселем, — о. Хоккайдо (Ессо — так называл остров в своих записках И.Ф. Крузенштерн, в 1805 г. занимавшийся исследованием его западной части). Но если Курильская гряда была все-таки известна ранее, то Алеутский архипелаг, точнее — Командоро-Алеутская гряда открыта Второй Камчатской экспедицией именно в ходе поисков земли Жуана да Гамы.

Пройдут два десятилетия, и Делиль в 1752 г., уже во Франции, опубликует еще одну карту удивительного жанра — провокационную, заставляя российские власти раскрыть засекреченные результаты Второй камчатской экспедиции (а чтобы ее не упустили, пошлет экземпляр в Россию). Провокация достигла цели: секретная информация была представлена миру, а Делиль обвинен в невежестве. Впрочем, ему, добившемуся своей цели, оставалось лишь посмеиваться в усы, которых он не носил (подробности можно прочесть в наших работах: [Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., 2019(а); Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., 2019(б)]).

С рисунками паровых машин в нашей практике связаны две истории.

Первая из них касается сюжета о путешествии А. Бетанкура в ноябре 1788 г. в Англию, где он тайком увидел паровую машину Уатта двойного действия, понял принцип, тут же вернулся во Францию, создал чертежи и модель, написал подробную записку, представил ее в Парижскую академию наук и получил блестящий отзыв. С этого момента машина двойного действия начала триумфальное шествие по континентальной Европе независимо от Дж. Уатта с его патентом. За прошедшие 240 лет, начиная с 1790 г., этому вопросу оказалось посвящено множество работ (их список приведен нами в: [Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., 2009], где разобрана сама ситуация и даны все описываемые чертежи; см. также: [Cullen, 2008. P. 126]). Англичане считают, что Бетанкур просто украл чертежи. Мнения остальных расходятся. Но даже те, кто уверен, что Бетанкур «сам догадался», не могут объяснить, как он это сделал.

Разгадка пришла в мае 2006 г., когда на о. Тенерифе в семейном архиве наследника семейства Бетанкуров, Х. Куйена, мы рассматривали чертежи и рисунки, оказывая хозяину помощь в атрибуции некоторых из них. Один был нами определен как учебный рисунок А. Бетанкура, выполненный в Школе мостов и дорог в Париже во 2-й половине 1780-х гг. Перевернув лист ватмана, мы увидели маленький черновой набросок карандашом и тушью. Рисунок едва читается, карандашные линии почти стерлись, однако перед нами оказалось недостающее звено, раскрывающее ход мысли изобретателя.

Интересуясь откачкой воды из шахт, А. Бетанкур в 1780-е гг. занимался усовершенствованием насоса на основе простой машины Уатта. В попытке отказаться от тяжелого коромысла, превращавшего паровые двигатели в гигантские сооружения, он набросал контуры двух цилиндров, которые питаются от одного котла, и чертеж золотника, направляющего поток пара из котла в каждый из цилиндров поочередно. Подобная система, где поршни должны двигаться в противофазе, была известна еще со времен Я. Лейпольда, т.е. с 1720-х гг. Но автор отказался от нее как от чего-то тупикового. А вот конструкцию с одним закрытым цилиндром обвел тушью. Пар подается под поршень в нижнюю часть цилиндра. К верхней части подведена труба, по которой откачиваемая вода попадает в пространство над поршнем. В нижней части цилиндра имеется клапан для выпуска отработанного пара, в верхней части — кран для слива откаченной воды. К поршню прикреплена вертикальная штанга с болтами крепления, которые повисают в воздухе.

Таким образом, пытаясь создать компактную конструкцию, А. Бетанкур пришел к идее использования в закрытом цилиндре обеих поверхностей поршня для разных целей: нижняя — для пара, верхняя — для откачки воды. И с неизбежностью столкнулся с тем, что тяга между поршнем и передаточным механизмом должна быть жесткой (штангой), а не гибкой (цепью, ранее применявшейся в машинах). Мы это и видим на чертеже. Но поршень надо было заставить двигаться вниз, т.е. опять — тяжелое коромысло, от которого он пытался избавиться. Повисшие в воздухе болты крепления штанги к коромыслу прекрасно характеризуют проблему. Отчаявшись найти решение, Бетанкур решил ехать за идеями в Англию. Что ж, здравая идея. Решения были именно там. Можно себе представить реакцию инженера, увидевшего, что балансир новой машины Уатта не имел цепей — соединение осуществлялось с помощью параллелограмма. А это значило, что поршень может как тянуть балансир, так и давить на него. По всей видимости, понимание было близко к озарению, и не случайно он отметил в мемуарах: Уатт решил задачу, над которой он сам бился, и конструкция машины двойного действия стала для него очевидной. Остальное уже дело техники. Думаем, что без опыта работы над паровым насосом

«двойного действия» Бетанкур вряд ли бы так легко разрешил проблему. Ну, а для нас разгадка — в тонком карандашном наброске на обороте чертежа, который не замечали более двух столетий.

Вторая история начала разворачиваться во 2-й половине 2000-х гг., когда российский историк механики О.В. Егорова увидела в Городском музее Гаваны (Museo de la Ciudad) на портрете местного аристократа, графа де Каза Монтальво, в левом верхнем углу чертеж паровой машины и посчитала, что он идентичен рисунку паровой машины двойного действия Уатта, представленному А. Бетанкуром в 1789 г. в Парижскую академию наук. Егорова так восхитилась открытием (а это действительно открытие!), что написала на эту тему диссертацию, защитила ее на русском языке в Гаванском университете [Егорова, 2009], опубликовала по ней книгу на испанском [Egórova, 2010] и добрую дюжину почти идентичных статей на русском, испанском и английском языках (многие из них легко найти в интернете на фамилию автора).

Дело оказалось столь интересным, что в 2012 г. мы поехали на Кубу. И пришли к выводу, что в работах и перепечатках Егоровой все было бы ничего, если бы не многослойные ошибки (портрет не прижизненный, а посмертный; машины не только не идентичны, но и принципиально отличаются друг от друга; неверно определены место изготовления и их число), не простая небрежность (автору не пришло в голову локализовать местечко Сейбабо, где машина была установлена), не фантастические переводы с испанского («bomba de fuego», «bomba de vapor» переведено как «бомба огня» [Егорова, 2009. С. 5, 85; и др.], но «bomba» — это «помпа» или «насос», т.е. «паровой/огненный насос/помпа/», а это — перенесенное на машины простого действия Уатта старое название паровых машин Ньюкомена, работавших исключительно насосами), и не сознательные подлоги (автор не работала как исследователь ни в Национальном архиве Кубы, ни в рукописном отделе Национальной библиотеки Хосе Марти / РО НБХМ/; опубликованное ею фото с рукописной копии одного документа из этого отдела получено, скорее всего, по дипломатическим каналам, ибо в РО НБХМ разрешено только переписывание от руки и невозможно напрямую официально заказать ни фото-, ни ксерокопию, ни оцифровку; ссылки на документы в диссертации взяты из работы М. Морено Фражинальса [Moreno Fraginals, 1964; Moreno Fraginals, 1976(a); Moreno Fraginals, 1976(b)], но в рукописном отделе они давно сменились и не конвертируемы одни в другие, а в архиве упомянутые дела относятся к другой эпохе).

Что касается самой паровой машины, то даже первый взгляд на рисунок приводит к мысли, что эта конструкция принципиально отличается от той, что рисовал Бетанкур в 1789 г. По счастью удалось сделать фотографию картины с хорошим разрешением и затем, играя на компьютере с яркостью

и степенями освещенности, выявить все линии (хотя сильно мешало потемнение красочного слоя). При анализе изображения надо понимать, что на картине мы видим повтор кистью графического технического чертежа (там есть волосные линии).

Расшифрованный чертеж полностью совпал со строками из писем А. Бетанкура, где тот указал, что создал машину с разными цилиндрами и без конденсатора. Не вдаваясь в подробности, укажем, что пред нами копия с демонстрационного (важная характеристика, объясняющая, почему Бетанкур кое-где предпочел визуальную ясность нарушению синхронности движения элементов машины) чертежа компаунд-машины перекрестного типа (перекрестный компаунд) с двумя цилиндрами на основе паровой машины Уатта двойного действия. Она построена на заводах У. Рейнольдса в Колбрукдейле (и затем работала на Кубе, куда была тайно переправлена) за 10 лет до того, как А. Вульф в 1804 г. запатентовал компаундную паровую машину высокого давления. Именно компаундные машины строились большую часть XIX в. и весь XX в., а их предыстория благодаря кубинской картине и подтверждающим ее документам сильно изменяется. Место же на Кубе (одно из множества, называемых Сейбабо), где она была установлена, мы определили благодаря работе Гумбольта и брачному объявлению. Ну, а что мы там нашли, можно будет скоро прочитать в книге, которая сейчас готовится к печати (обе ситуации с паровыми машинами, как и описанная ниже, подробно разобраны в работе И. Гузевич [Gouzévitch I., 2018]).

Нам осталось рассмотреть шпионские кроки. В том же архиве Х. Куиена имеются два листа бумаги, которые некогда были многократно сложены. На них имеются полустертые карандашные записи и зарисовки: тренога с флажком, план здания, треугольники, круги, овалы, какие-то детали более сложной формы; как будто детские кастрюльки; часть листа была расчерчена на квадратики, частично заполненные кружочками. Тексты — на испанском языке XVIII в.; почерки — двух человек; записи идут в разных направлениях; стоят какие-то единицы веса и объема. Множество географических названий, зачастую сильно искаженных, почти в фонетической транскрипции (текст опубликован [Cullen, 2008. P. 77–80]; Х. Куиен считал, что писали два брата — Х. и А. Бетанкуры, однако перепутал почерки; в результате в издании на русском языке, где решили опубликовать только А. Бетанкура [Бетанкур-и-Молина А., 2009. С. 33–35], опубликован текст только Х. Бетанкура и фразы обрываются посередине).

Ключ к записке дала надпись над квадратиками и кастрюлями: «*Cosina de Leopardo*» = «Кухня Леопарда». Оставалось определить, о каком представителе кошачьих идет речь. Поиски привели к экспериментальному линейному кораблю, на котором в рамках программы обновления военно-морского флота Франции испытывали новые системы оснастки и оборудования, в т.ч. кухни (камбуза) для безопасного приготовления горя-

чей пищи на деревянном корабле при одновременной вентиляции трюма. В области такелажа была использована новая система блоков, существенно уменьшавшая число матросов для управления парусами и позаимствованная французскими шпионами у строго засекреченных английских производителей. Вся операция проходила в режиме полной секретности.

Как только это стало понятно, все остальное опять-таки оказалось делом техники. «Леопард» должен был разоружаться весной 1788 г. в порту Бреста после пробного плавания. И двух молодых испанцев при поддержке испанского посла в Париже послали раздобыть для испанской армады французские секреты, украденные у англичан. Испанцы блестяще справились с миссией. План здания оказался планом блочной фабрики, построенной в Лорьяне по выкраденным английским чертежам; тренога — громоотводом Франклина (технической новинкой, только что привезенной из Америки; существует и поныне); треугольники — изображениями экспериментальных парусов, а круги, овалы и мелкие детали — элементами блоков. Удалось чуть ли не по часам установить маршрут, дальнейшую судьбу выкраденной информации и сеть всех тех, кто был задействован в этой акции военно-технического шпионажа [подробнее см.: Gouzévitch I., 2017].

Ну, а расшифровка началась с рисунка «детских» кастрюлек...

Антитезис. Могут ли быть полезны для исследования изображения, выполненные позднее отображенных на них событий, т.е. те, которые собственно источниками считать не принято?

Могут. Причем на всем пространстве от портретов ранее живших лиц до карикатур, от зарисовок ранее существовавших объектов до комиксов.

Конечно, в первую очередь это — иллюстративный материал. Но, как и в вопросах с рисунками и чертежами, современными событиями, требуется свой взгляд.

Так, сейчас расплодилось изображения первого русского корабля «Орел» (построен в 1667—1669 гг. в Дединово) с крестовыми или полосатыми бело-сине-красными флагами. Так, картина В.И. Овчинникова «Спуск на воду корабля “Орел”» (1995) является чистой фантастикой: судно сходит со стапеля со всеми мачтами и развевающимися на них крестовыми флагами (синий прямой крест с белыми и красными четвертями). Художник явно сказал новое слово в голландском судостроении XVII в., ибо судно, как и положено, было спущено в мае 1668 г. без мачт, а флаги еще не были изготовлены. Да и рисунок их фантастичен.

Дело в том, что историческое изображение известно лишь одно — на волжском рейде Астрахани в 1669—1670 гг. Это гравюра К. Декера (С. Decker) по рисунку Я. Стрюйса, помещенная в его книге «Три путешествия» (1676) (подробнее на эту тему см.: [Гузевич Д.Ю., Добренко, Лаптева, 2014; Гузевич Д.Ю., 2014]). Из рисунка однозначно следует, что флаг-триколор имел белую полосу по центру и не имел орла. В архивных

документах зафиксировано, что для флагов заказывалась красная, белая и синяя материя [Выписка из подлинного дела, 1853. С. 219–220]. Другими словами, на «Орле» был поднят либо голландский «крабс» (красный-белый-синий, что скорее всего), либо «сибек» (синий-белый-красный), но никак не современный российский «бесик» (бело-сине-красный). И орлов на негошить просто не успели, несмотря на царское указание. Имеющееся единственное изображение этого флага не допускает никаких других вариантов, в т.ч. и крестов. Визуальный миф, возникший по идеологическим соображениям, живет своей жизнью, в отношении реально поднятого на «Орле» флага являясь не более, чем карикатурой.

Впрочем, с карикатурами как источниками далеко не все так просто, как кажется на первый взгляд.

Выскажем одну парадоксальную мысль: любой анекдот (как исторический, так и бытовой, касающийся исторического персонажа) или карикатура дают информацию стопроцентной верности и надежности, как ее ни проверь. Но только не о событии, которое они описывают или изображают, а об эпохе, когда они были созданы, и о восприятии описываемого события в эту эпоху. Иногда они совпадают по времени (или анекдот/карикатура лишь немного отстают), а иногда разводятся на временной шкале с самим событием или персонажем. Вспомните анекдоты о Сталине, Хрущеве или Брежнев. Причем карикатуры и анекдоты делились географически: анекдоты в своей массе циркулировали внутри страны, а карикатуры — вне ее (у авторов этих строк есть большая коллекция карикатур на Сталина и на Советский Союз, опубликованных в эмигрантских, в т.ч. прогерманских, изданиях времен Второй мировой войны). Поэтому мы и сказали, что современные изображения флагов на «Орле» в своей массе карикатурны: они точно отражают желание доказать древность современного российского флага, а также уровень исторических познаний их создателей.

Так что это — абсолютно надежные источники. Надо только хорошо понимать, о чем они дают информацию.

Ну, а если вы хотите, чтобы ваш академический текст легко читался, снабдите его в качестве иллюстраций настоящими карикатурами, в т.ч. историческими. Именно так мы поступили в монографии «Великое посольство» [Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., 2008]. И когда читатель рассматривал комикс о пребывании Петра I в Саардаме, созданный Схелтемой в начале XIX в., а также карикатуры Г. Доре, как Петр давит (в полном смысле этого слова) стрельцов или одной рукой пишет указы, а другой рубит корабль, — он легче примирился с длинными списками закупок или перечислением нанятых специалистов. Ну, а когда видел Медного всадника, тащущего в Европу воз со своими подданными, или самого Петра в образе Сизифа, поднимающего на гору гигантское окно, то понимал, что хорошо усвоил содержание книги.

А можно ли самому создать изображение, которое окажется источником для события, давно прошедшего? Можно: это будет портрет-робот или реконструкция объекта на основании исторических источников. В конечном счете, наша графическая реконструкция паровой машины на Кубе таковой и является. Приведем еще один случай. В 2010–2012 гг. мы вместе с Н.А. Елисеевым работали над книгой о Ш. Потье – французском политехнике, инженере мостов и дорог, которого вместе с П.Д. Базеном, М. Дестремом и А. Фабром в 1810 г. Наполеон предоставил Александру I для помощи в организации службы путей сообщения [Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., Елисеев, 2013]. Потье дослужился до чина генерал-лейтенанта Корпуса инженеров путей сообщения и в 1836 г. вышел в отставку. В отличие от трех его друзей он не оставил нам своих портретов. И, по предложению Н.А. Елисеева, художник С.А. Босов взялся за составление портрета-робота. Мы работали вместе: он рисовал, а мы корректировали, пересылая друг другу правленные изображения. В основу легли два описания Потье (одно – «полицейского» характера, стандартизированное, которое давалось всем поступавшим в Политехническую школу, другое оставил Ф.Ф. Вигель; у Потье, среди прочего, были зафиксированы два шрама на левой щеке), а также данные униформистики: мундир на момент выхода в отставку, эполеты, орденские знаки и ленты, на расположение которых мы смотрели внимательнейшим образом. Получившийся портрет-робот представлен в книге [Там же. Вклейка между с. 80–81]. О степени соответствия лица оригиналу, конечно, можно спорить, но все остальное соответствует историческим реалиям до мельчайших деталей, поэтому для читателя может выступать в качестве источника информации о персонаже.

Синтез. К утверждениям о недостаточности источниковой базы для каких-то исследований следует относиться крайне осторожно. Источников действительно может быть мало. Но их в большинстве случаев больше, чем кажется самому исследователю. Ибо, перефразируя Парацельса, можно сказать: «Все есть источник. Надо только уметь им пользоваться».

Это умение включает, прежде всего, постановку одного основного и двух дополнительных вопросов. Для нашего случая они формулируются так. Основной: источником чего является данное изображение? Дополнительные: кто изображен или что изображено (как показано в главе «Тезис», это часто бывает непонятно ни для портретов, ни для конструкций); каков характер изображения, в т.ч. по технике создания по отношению к оригиналу? То есть писалось ли оно с натуры, по памяти или по описаниям (робот)? Эскизное или окончательное (в последнем случае – закончено ли)? Фиксационное? Репрезентативное (для портретов – парадное)? Проектное? Рабочее (для карт: маршрутное)? Ретроспективное? Отчетное?

Учебное? Демонстрационное? Провокационное (в т.ч. карикатура, шарж)? Или перед вами рисунок (карта) — задание?

Ну, а когда вы ответили на все три вопроса, смело используйте это изображение, но помните: с точки зрения пополнения источниковой базы вашего исследования есть еще натурное обследование объектов и топографическое — территорий; а есть еще трасса, для которой они — как листы, переплетенные в одну книгу или нанизанные на один шнур. И отстоят эти источники от изображений (архитектурных и инженерных чертежей, живописных и городских пейзажей, от марин и от карт) так же, как последние — от текста.

Приведем пример того, что дает проезд по трассе. В августе 2006 г. мы повторяли на машине маршрут Великого посольства Петра I. И в западной части нынешней Вестфалии обратили внимание: как только выезжали из одного городка, вдалеке в створе дороги маячил шпиль церкви следующего, а наверху что-то блестело под солнцем. Но ведь это означает, что до сих пор сохранилась сеть дорог, проложенных еще в раннем средневековье, когда происходила внутренняя колонизация этих земель. Просеки через лес прорубались от церкви к церкви, и прямо в створе дорог оказывались их шпили: езжай, не ошибешься. Так они стоят и сейчас: Nütterden → Donsbrüggen → Kleve, Moyland → Kalkar, Wickermanshat → Xanten и далее. А значит, Петр I и послы ехали именно по этим трассам. Ну, а на шпилях горели золотые петушки (как они появились там и какую роль золотые петушки над церквями в Вестфалии сыграли в появлении одноименной сказки А.С. Пушкина, что стало понятно после этого путешествия, см.: [Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., 2008. С. 219—222]).

Библиография

Абрамов А.А. Портрет неизвестного в русском costume: 1697 год // Петровское время в лицах — 2014. Санкт-Петербург, 2014. С. 5—14. (Труды Государственного Эрмитажа. Т. 73).

Бартенев И.А. Конструкции в русской архитектуре XVIII—XIX вв.: Учебное пособие. Ленинград, 1985. 79 с.

Бетанкур-и-Молина А. де. Личные письма / Подбор писем и коммент. к ним Х. Кульена Салазара; подготовка В. Гордеева. Мадрид, 2009. 103 с.

Ваксель С. Вторая Камчатская экспедиция Витуса Беринга / Пер. с рукоп. на нем. яз. Ю.И. Бронштейна; под ред. и с предисл. А.И. Андреева. Ленинград; Москва, 1940. 172, [4] с.

Васильчиков А. Псевдо-портрет Петра Великого // Русский архив. 1877(а). Кн. 2, № 5. С. 95—98.

Васильчиков А.А. Заметка о новом портрете Петра Великого // Древняя и новая Россия. 1877(б). Т. 1, № 3. С. 325—326.

Васильчиков А.А. О портретах Петра Великого. Москва, 1872. 126 с.

Вейнерт Н. Росси. Москва; Ленинград, 1939. 154, [2] с.

Выписка из подлинного дела о строении в селе Деделове корабля Орла и других мореходных судов, 1667 июня 19 – 1667 марта 30 // Дополнения к Актам историческим, собранные и изданные Археографическою комиссиею. 1853. Т. 5, № 46. С. 211–247.

Гузевич Д., Гузевич И. Портрет старика в красном кафтане: Персонаж и автор // Мир музея. 2016. № 6 (346). С. 35–39; № 9 (349). С. 24–26; № 11 (351). С. 38–41.

Гузевич Д.Ю. Корабль «Орел»: Голландские мастера, судьба, мифы, или «Корабль да полукарабеле» в Кутумовой реке: 1667/69 – 1679 // Россия – Нидерланды: Диалог культур в европейском пространстве: Мат-лы V Междунар. Петровского конгресса (С.-Петербург, 7–9 июня 2013 года). Санкт-Петербург, 2014. С. 221–243.

Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д. «Grand tour» и появление паровой машины в России и в Испании в XVIII в.: Сравнительный анализ // Вопросы истории естествознания и техники. 2009. № 3. С. 72–108.

Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д. Базен Петр Петрович (1786–1838). Санкт-Петербург, 1995. 240, 4 с.

Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д. Великое посольство: Рубеж эпох, или Начало пути: 1697–1698 = La Grande Ambassade: 1697–1698: La charnière des époques, ou Le Début du chemin. Санкт-Петербург, 2008. 696 с.

Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д. Ж.Н. Делиль и карта-задание для Второй Камчатской экспедиции: «Бессовестный обман» или основа для географических открытий? // XI Международный петровский конгресс «Петр I и Восток»: Санкт-Петербург, 1–2 июня 2018 года. Санкт-Петербург, 2019(а). С. 284–317.

Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д. Карта-задание Ж.Н. Делиля для Второй Камчатской экспедиции: «Бессовестный обман» или основа для открытий? // Делили в России. Санкт-Петербург, 2019(б). С. 60–92.

Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., Виноградова Ю.Е. Портрет карлы Великого посольства (Е.Д. Мишукова) 1698 г. работы М. Ван Мюшера? // Петровское время в лицах – 2015. Санкт-Петербург, 2015. С. 120–132. (Труды Государственного Эрмитажа. Т. 78.)

Гузевич Д.Ю., Гузевич И.Д., Елисеев Н.А. Карл Иванович (Шарль Мишель) Потье (1785–1855), третий директор Института Корпуса инженеров путей сообщения. Санкт-Петербург, 2013. 491 с.

Гузевич Д.Ю., Добренко А.А., Лантева Т.А. Витсен, Стрюйс, Оларий, или «Орел» вместо «Фредерика» // Петровское время в лицах – 2014. Санкт-Петербург, 2014. С. 121–130. (Труды Государственного Эрмитажа. Т. 73.)

Евгеньев В. Карл Росси: Двести лет со дня рождения зодчего // Нева. 1976. № 3. С. 160–166.

Егорова О.В. Августин де Бетанкур и первая паровая машина, используемая в сахарной промышленности на Кубе в XVIII веке. Дисс... д-ра технич. наук / Гаванский ун-т. Гавана, 2009. 197 с.

Молева Н.М. «Персоны» Всешутейшего собора // Вопросы истории. 1974. № 10. С. 206–211.

Пилявский В.И. Зодчий Росси. Москва; Ленинград, 1951. 149, [3] с.

Сомина Р.А. Невский проспект: Исторический очерк. Ленинград, 1959. 257, [3] с.

Стасов В. Галерея Петра Великого в Императорской публичной библиотеке. Санкт-Петербург, 1903. XIV, [2], 63 с.; XXVIII л. илл.

Стасов В.В. Ответ г. Васильчикову // Древняя и новая Россия. 1877. Т. 1, № 3. С. 326–328.

Стасов В.В. Портрет Петра Великого в Голландии // Древняя и новая Россия. 1876. Т. 3, № 10. С. 177–179, илл.

Тарановская М. Архитектор К. Росси: Здание Академического театра драмы имени А.С. Пушкина (б. Александровский) в Ленинграде. Ленинград, 1956. 129, [3] с.

Cullen Salazar Juan. La familia de Agustín de Betancourt y Molina: Correspondencia íntima. Las Palmas de Gran Canaria: Domibari Editores, 2008. 493 p.

Egórova O.V. Agustín de Betancourt: Secretos cubanos de un ingeniero hispano-ruso. La Habana: Casa Editores Abril, 2010. 123, [3] p.

Gouzévitch I. Les ingénieurs et les missions de renseignement au XVIIIe siècle: compétition internationale et itinéraires d'experts transnationaux // Mobilités d'ingénieurs en Europe XVe – XVIIIe siècle: Mélanges en l'honneur d'Hélène Vérin. Rennes: Presse univ. de Rennes, 2017. P. 129–155.

Gouzévitch I. Planète « Betancourt»: Manuscrit inédit présenté dans le cadre de l'HDR soutenue le 11 décembre 2018 à l'Université de Paris VII Denis Diderot. Paris, 2018. 836 p.

Moreno Friginals M. El ingenio: El complejo económico social cubano del azúcar. T. 1: 1760–1860. La Havane: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964. 196, [12] p.

Moreno Friginals M. El ingenio: Complejo económico social cubano del azúcar. T. 1. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1976(a). 350 p.

Moreno Friginals M. The Sugarmill: The Socioeconomic Complex of Sugar in Cuba: 1760–1860 / Ttransl. by C. Belfrage. New York: Monthly Review Press, 1976(b). 182 p.

**ФЕНОМЕН ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ /
ВИЗУАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ: К ВОПРОСУ
О ТЕРМИНОЛОГИИ И КЛАССИФИКАЦИИ**

**PHENOMENON OF PICTORIAL SOURCES / VISUAL
SOURCES: ON TERMINOLOGY AND CLASSIFICATION**

Аннотация: в статье рассматриваются теоретико-методологические проблемы изучения изобразительных источников с точки зрения информационного обеспечения исторической науки. Уточняется терминология, связанная с понятием «визуальных» и «изобразительных» источников; анализируются соотношение в них объективного и субъективного, обусловленное спецификой образного отражения действительности, и специфические свойства изобразительной информации; критически разбираются имеющиеся подходы к классификации видов изобразительных источников и предлагается новый подход для построения классификационных схем; намечаются перспективы дальнейшего включения изобразительной информации в исторические исследования.

Abstract: the article deals with the theoretical and methodological problems of the study of visual sources in terms of information support of historical science. The terminology associated with the concept of “visual” and “pictorial” sources is clarified, the ratio of objective and subjective in visual materials due to the specificity of figurative reflection of reality is analyzed, the specific properties of pictorial information are analyzed, the existing approaches to the classification of types of pictorial materials are critically analyzed, and a new approach to the construction of classification schemes is proposed, the prospects for further inclusion of pictorial information in historical research are outlined.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, теоретико-методологические проблемы, визуальные/изобразительные источники, терминология источниковедения, классификация изобразительных источников, соотношение объективного и субъективного, материальные носители информации, фотокинодокументы, видеофонограммы.

Keywords: historical science, source studies, theoretical and methodological problems, visual sources, terminology of source studies, classification of visual sources, ratio of objective and subjective, material media, photo documents, video documents.

Все усложняющиеся задачи исследований в области истории требуют более активного вовлечения в научный оборот и освоения тех типов и видов исторических источников, которые до сих пор выполняют, как правило, лишь вспомогательную роль в трудах ученых. В частности, это касается изобразительных/визуальных источников, которые историки обычно используют только эпизодически. Связано это с тем, что многие авторы до сих пор разделяют представление об ограниченности, ненадежности све-

дений и вторичности изображений по сравнению со словом. Поэтому чаще всего им отводится роль иллюстраций к тексту [Очевидная история, 2008. С. 5; Ланской, 2011. С. 107]. Подавляющая масса работ по данной проблематике имеют конкретно-прикладной характер, отличаются фрагментарностью и бессистемностью. А между тем для исторической науки ценность рассматриваемых нами источников заключается в том, что они дают непосредственное представление о видимой стороне явлений и событий, фиксируют внешний облик, антропологические и социальные характеристики людей и исторических персонажей. При создании изобразительных произведений авторы руководствуются исторически обусловленными эстетическими идеалами, побуждениями, социально-политическими мотивами, что также репрезентируется в их творениях сознательно или, напротив, неосознанно. Обусловлено это тем, что любому артефакту присуще телеологическое единство, которое более или менее полно и завершено выражает мысли и цели творца. В результате какой-либо объект или предмет может стать источником для получения сведений о своем создателе и о том обществе, в котором этот человек существовал и имел возможность именно таким образом реализовать собственную цель и замысел. Тем самым открывается перспектива получить уникальные свидетельства об ушедшей исторической реальности и сопутствовавшей ей психологической и общественной атмосфере. Однако информационный потенциал изобразительных/визуальных источников не реализуется в полной мере по причине недостаточной разработанности теоретико-методологических основ их источниковедческого изучения. Прежде всего следует прояснить, в чем состоит специфика отображения исторической реальности в таких источниках, определения понятий «изобразительный источник» и «визуальный источник», их классификации. Решение обозначенных проблем позволит более успешно осуществлять визуальный поворот, происходящий в исторической науке.

Доказательством тому служит конференция «Роль источников визуальной информации в информационном обеспечении исторической науки», состоявшаяся 28 февраля 2019 г. на историческом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова. Авторы представленных на ней докладов часто оперировали двумя понятиями — визуальные и изобразительные источники — в качестве равнозначных синонимов. На наш взгляд, их употребление требует уточнения. Думается, что понятие «визуальный источник» шире по смысловому и вещественному воплощению, нежели источник изобразительный.

Визуальное означает все относящееся к непосредственному зрительному наблюдению, осуществляемому посредством невооруженного глаза или при помощи технических средств, устройств, специальных приборов [Ожегов, Шведова, 1994. С. 79; Советский энциклопедический словарь, 1987.

С. 219]. Отсюда следует, что визуальное объемлет собой все видимое, доступное человеческому зрению в результате непосредственного раздражения зрительных рецепторов. При этом неважно, зафиксировано изображение на материальном носителе (предмете, доске, бумаге, холсте, фотобумаге, киноплёнке и т.д.) или же возникает на экране телевизора, мониторе электронно-лучевых трубок, дисплее компьютера, т.е. существует в виртуальной форме. Главное, что информация передается и воспринимается посредством изображения. Вот почему Ю.Л. Троицкий к определению визуальных источников подходит апофатически — через исключение признаков нарративных источников. Для него визуальные источники — «все, что не повествует в виде текста, но демонстрирует в виде изображения». Основное отличие состоит в способе кодирования информации, когда «последовательному разворачиванию знаков, например, естественного языка, в наррации противостоит знаковый комплекс, воспринимающийся почти мгновенно и сразу целиком — изображение» [Троицкий, 2014. С. 104]. Аналогичную точку зрения имели авторы ГОСТа Р 51141-98 «Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения», которые понимали «изобразительный документ» как «документ, содержащий информацию, выраженную посредством изображения какого-либо объекта» [Государственный стандарт РФ ГОСТ Р 51141-98 «Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения», 1999]. Современный стандарт, введенный в действие в 2013 г., дает более расплывчатую формулировку: «Документ, воспроизводящий внешний вид и/или внутреннюю структуру какого-либо объекта» [Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу, 2014. С. 2]. Следовательно, в визуальных источниках информация кодируется, воспроизводится и воспринимается в виде зрительных образов, состоящих из совокупности изобразительных элементов и создающих с помощью ассоциаций представление о материальном объекте, индивидууме, процессе или явлении [Романовский, 2004. С. 123].

Собственно изобразительные источники многие исследователи понимают как объекты, в которых наглядные образы предстают на материальном носителе в плоскостном или рельефно-объемном виде. Для Л.А. Терентьевой «изобразительные источники — это материальное воплощение художественного мышления людей, отображающее в какой-либо из изобразительных форм восприятие человеком окружающей действительности при помощи выразительных средств, соответствующих целевому назначению произведения по отношению к сферам общественной жизни и соответствующих времени и месту его создания» [Терентьева, 1990. С. 36]. В.А. Плагин считал изобразительными источниками практически все то, где превалирует информация, закодированная посредством зрительного образа, независимо от характера орудий и материала, а также

способа создания изображений [Плугин, 2001. С. 212]. Данное мнение разделяет Т.Ю. Юренева [Юренева, 2006. С. 375].

Суммируя вышеприведенные точки зрения, можно утверждать, что изобразительные источники представляют собой материальное воплощение образного мышления людей, когда в какой-либо зрительно воспринимаемой форме при помощи определенных выразительных средств отображается восприятие человеком окружающей действительности или своего внутреннего мира. Используемые средства отвечают целевому назначению изобразительного произведения по отношению к различным сферам человеческой деятельности и соответствуют времени и месту его создания. Поскольку изобразительные источники обычно представляют черты внешнего сходства с предметом обозначения, то отображение действительности в них всегда образное. Это означает, что субъективный образ объективного мира представлен в виде изображения, которое является синтетическим чувственно-логическим образом, часто имеющим художественное осмысление. При этом передаются объективно существующие качества реального мира и материальная форма предметов. От способа воплощения изобразительного образа зависит наполненность его объективным или субъективным содержанием, степень конкретизации или обобщения отображенной действительности. Будучи закрепленным на материальном носителе, он дает возможность смотрящему на него субъекту воссоздать более или менее точный образ факта, события, явления. Для эпистемологии такой образ может служить исходным пунктом исторического познания, изображение в этом случае становится историческим источником. Имманентным свойством и достоинством изобразительных источников является симультантность их восприятия: потребитель информации «схватывает» изображение мгновенно и целостно [Троицкий, 2014. С. 104]. Визуальный язык универсален и транскультурен, «т.е. обладает возможностями единого прочтения визуальных кодов представителями разных культур» [Колосов, 2004. С. 112]. Благодаря этому можно воссоздать более или менее точно представление о визуальной стороне исторического события или явления. Достоверность изобразительного источника задается его функциональной направленностью и сферой деятельности человека, в рамках которой он продуцируется.

Сложной проблемой является построение классификации визуальных/изобразительных источников. Долгое время историки отказывали им в самостоятельном статусе, отдавая приоритет письменным источникам. Лишь в начале XX в., когда в отечественной исторической науке утвердилось заимствованное у немецких ученых деление источников на «остатки» и «предание» («традицию»), Н.И. Кареев включил в общий перечень изображения, «сделанные из чего бы то ни было или на чем бы то ни было», а именно картины, рисунки, чертежи, планы, карты [Кареев, 2010.

С. 98]. Затем последовал долгий перерыв в теоретическом осмыслении места изобразительных источников в системе научных знаний. Только с середины XX в. в качестве самостоятельной группы в классификационной схеме начали выделять кинофотодокументы, подчас объединяя их с фонодокументами (М.А. Варшавчик, Стрельский В.И., М.Н. Черноморский, И.А. Булыгин, А.П. Пронштейн, Р.С. Мнухина и др.) (подробнее об эволюции классификационных схем источников в отечественной исторической науке см.: [Пушкарев, 1975]). В этом случае была учтена специфика создания кинофотодокументов, связанная с кодированием содержащейся в них информации способом фотохимического действия световых лучей на светочувствительный слой. Видимо, на основании такой особенности получения видимого изображения Л.Н. Пушкарев считал неправомерным причислять кинофотодокументы к «настоящим» изобразительным источникам, т.к. последние создаются на базе образов художественных, однако признавал самостоятельное значение выполненных в графической форме с применением условных знаков планов, карт, чертежей — как образных источников [Там же. С. 252–254]. Расширенную трактовку применил В.И. Стрельский, говоря об обособленном роде изобразительных источников, куда помимо кинофотодокументов он включил наскальные рисунки, чертежи и карты, произведения живописи [Стрельский, 1976. С. 34, 45–46].

Первую попытку дать развернутую классификацию изобразительных источников предпринял С.О. Шмидт. Он предложил среди них различать: а) художественно-изобразительные (произведения изобразительного искусства, искусства кино и фотографии); б) изобразительно-графические (такие, в которых информация выражается при помощи наглядных графических образов, не составляющих алфавита); в) изобразительно-натуральные (прежде всего фотографии, кинокадры). При этом он допускал возможность выделения в особый тип кинофильмов, поскольку они показывают и позволяют изучать явления в движении [Шмидт, 1985].

Л.А. Терентьева в 1990 г. представила на рассмотрение научного общества свою версию классификации изобразительных источников. Она считает, что можно вести речь о трех группах: документально-графические источники (планы, карты, чертежи, проекты); документально-изобразительные (зарисовки с натуры, рисунки художников научных экспедиций, документальное фото); произведения искусства (живопись, графика, художественная иллюстрация, плакаты и т.д.) [Терентьева, 1990. С. 36].

Думается, что описанные выше классификации нуждаются в уточнении: во-первых — с точки зрения более четкого разграничения категорий изоисточников в зависимости от степени художественности или документальности образов, лежащих в основе изображения, а во-вторых — с учетом появления новых средств фиксации и носителей визуальной информа-

ции (магнитной видеозаписи, видеодисков, голографии, лазерных дисков, электронных фотовидеокамер и т.п.).

Методологическими посылками для этого служит разработанная академиком И.Д. Ковальченко концепция о природе исторических источников с позиций учения об информации. Он обосновал, что следует на каждом уровне построения классификации источников учитывать три аспекта, присущих зафиксированной в источниках информации: синтаксический, прагматический и семантический. Применение синтаксического аспекта позволяет на первом уровне выделить типы исторических источников, основываясь на характере знаковых систем, посредством которых фиксируется и хранится информация. Соответственно, существуют четыре типа источников: письменные, вещественные, изобразительные (внутри них Ковальченко обозначил художественно-изобразительные и графически-изобразительные), фонические. На втором уровне исходя из прагматического аспекта (единства целевого назначения) возможно выявить виды источников. Под видом понимается исторически сложившаяся совокупность источников, которые характеризуются одинаковостью внутренней формы (структурой), вытекающей из единства происхождения, содержания и назначения (социальной функции) источника при его создании [Ковальченко, 1987. С. 106—127]. Развивая указанную идею, можно предположить наличие следующих видов изобразительных источников, выделяемых в зависимости от метода создания изображения: произведения изобразительного искусства, изобразительные документы, визуально-технические источники [Алексеев, 2000].

Произведения изобразительного искусства, составляющие значительную часть визуальных источников, возникают посредством воплощения художественного образа, который предстает как материально закрепленное, т.е. объективированное отображение, исторически обусловленного творческо-эстетического отношения человека к действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления [Лейзеров, 1974. С. 40; Ожегов, Шведова, 1994. С. 427]. Художественный образ (и художественное творчество в целом) не есть простая биологическая реакция на внешние раздражители, это всегда продукт культуры [Лейзеров, 1974. С. 41]. Он обусловлен сложившимися в определенную эпоху эстетическими представлениями, которые влияют на целевые установки, ценностные ориентации, ментальный настрой, самоощущения мыслящего индивида, творчески занимающегося искусством. Художественная картина мира создается с помощью особых, характерных для искусства средств выражения: фантазии, вымысла, конструирования форм и своеобразного «языка» изобразительного искусства (рисунка, цвета, композиции и т.д.). Степень абстрагированности, оторванности от реальной картины мира при этом может варьироваться широко (тем более, что каждый акт художественного творчества

уникален, неповторим). Но данное обстоятельство отнюдь не препятствует произведениям искусства быть историческим источником, ибо предметное содержание искусства всегда исторически конкретно, т.к. искусство всегда, так или иначе, выражает интересы и цели людей, их идеалы, психологию данного общества, социальной группы, духовного течения. Ценность для исторического познания заключается в неразрывном единстве воссоздания общего и особенного, обобщения и конкретизации; «это и дает возможность при познании действительности обращаться к искусству, которое отражает и моделирует процессы, происходящие в ней» [Столович, 1972. С. 232].

Следующий вид анализируемых нами источников — изобразительные документы — призваны обслуживать такие сферы человеческой деятельности, где требуется максимально адекватная передача видимой стороны действительности. Прежде всего это касается материально-производственной, научной, социальной и прочих областей. Реализуемые при этом людьми цели и замыслы заставляют создавать изображения, дающие точное, правдивое представление о наблюдаемом объекте или явлении. По этим причинам проявления субъективных качеств личности художника — создателя источника — должны быть сведены к минимуму, а его эстетические пристрастия редуцированы. Чтобы выполнить поставленную перед ним предметно-прикладную задачу, автору необходимо представить в одной из изобразительных форм наблюдаемый образ действительности, но не художественно-обобщенный, а конкретно зрительно воспринимаемый, фиксируемый в конкретное время, в конкретной обстановке. Визуальный образ при этом становится средством документального отображения картины мира. Функциональная нацеленность на прикладное, утилитарное использование изображения предопределяет его достоверность. Поэтому такой образ стремится к протокольной точности. Впрочем, отсутствие художественного образа в строго искусствоведческом понимании этого термина не означает, что его элементы отсутствуют в подобных произведениях. Дело в том, что субъективно сформировавшийся ментальный образ окружающего мира должен быть передан посредством выразительных художественных средств, выбор и применение которых в полной мере зависят от творческой индивидуальности художника.

В настоящее время бурными темпами растет число источников, которые представляется предпочтительным назвать визуально-техническими. Они создаются и воспроизводятся с применением технических средств, специальных устройств, специфических технологических процессов; являются максимально фигуративными, легко реплицируются и тиражируются, что делает их доступными, в т.ч. для изучения. Первым искусственным приспособлением для изоморфных натуральных зарисовок стала камера-обскура. В 1830-х гг. — второй половине XIX в. были изобретены способы

получения оптических изображений за счет воздействия оптических лучей на светочувствительный носитель записи: дагерротип, фотография, кинофильмы. В данном случае, по справедливому замечанию Р. Барта, сочетаются два процесса: химический, связанный с воздействием света на некоторые вещества, и физический, дающий изображение с помощью оптического устройства [Барт, 2011. С. 25]. В результате образуется первоначально латентное (скрытое, невидимое взору) изображение, возникающее в светочувствительном слое фотоматериалов в процессе его экспонирования и превращаемое в видимое изображение в момент проявки (специальной химической обработки) [Романовский, 2004. С. 190]. Во второй половине XX в. открыты принципиально новые способы записи изображений: магнитная, голографическая, фотоэлектронная, цифровая. Это потребовало применения новых носителей — видеолент, магнитных, оптических и лазерных дисков, флэш-карт и т.п., а также новых средств воспроизведения и проекционных устройств. Кроме того, появилась возможность синхронно осуществлять запись и изображения, и звука. Так появились аудиовизуальные источники, основанные на одновременном слуховом и зрительном восприятии — видеофонограммы, аудиовизуальные записи. Применяемое иногда в научной литературе название «технотронные источники» не вполне корректно, поскольку оно является собирательным и касается не только кинофотофонодокументов и видеофонограмм, но также любой другой научно-технической и электронной документации, не всегда построенной на базе визуальных образов [Магидов, 2004. С. 49].

Специфика визуально-технических источников заключается в том, что в момент их производства на материальном носителе одновременно идут два взаимосвязанных процесса. Во-первых, творцы неизбежно привносят в них субъективность (свое видение и понимание действительности, отношение к ней), поэтому такие источники — не «чистая» копия реальности, но ее образное, пропущенное через сознание индивидуума осмысление: при их создании акцент делается на выделении сюжетно-тематического центра, которому подчинены все прочие выразительные средства. Иными словами, объективируется субъективный образ действительности, сложившийся в голове у снимающего и обусловивший в соответствии с эстетическими канонами выбор точки и момента съемки, плана, ракурса и т.д. Этот процесс является определяющим при создании фотоснимка, кинодокумента, видеофонограммы. Однако фото-кино-видео и иная техника обладает некоторой независимостью и самостоятельными возможностями репродуцирования действительности, поскольку могут запечатлеть находящуюся перед объективом реальность даже без непосредственного присутствия человека. Поэтому, во-вторых, в визуально-технических источниках одновременно происходит объективация объекта, т.е. адекватное воспроизведение визуальной стороны предмета, события, явления. Если для первого процесса

применим термин «отображение» («под отображением действительности в источнике следует понимать возникновение в сознании автора различных образов и создание на их основе всевозможных объектов... которые хранят в своем содержании эти образы...» [Пушкарев, 1975. С. 90]), то суть второго будет передавать термин «отражение» — в том смысле, в каком он традиционно употребляется в естественных науках для обозначения взаимодействия материальных объектов, в ходе которого остаются какие-либо отпечатки, «следы». Следовательно, в визуально-технических источниках мы имеем дело одновременно и с отображением, и с отражением объективной действительности. Можно утверждать, что в ходе отображения в них закрепляется актуальная информация, а в ходе отражения — скрытая. В силу двойственного характера процесса создания данные источники (фотографии, киноленты, видеозаписи и т.д.) — диалектическое единство документального и образного репродуцирования действительности.

Внутри описанных выше видов изобразительных источников следует выделять разновидности, дихотомические пары, различающиеся по приемам создания рукотворного изображения / технике рисования или технико-аппаратных средств запечатления действительности. Это — варианты изображений живописных (линейно-плоскостные и объемно-пространственные; художественно-изобразительные) и графических, а также статичные или динамичные кадры. Первые возникают при помощи выразительных средств живописи (цвета, линии, светотени, мазка, композиции), вторые — при помощи контурной линии, контраста белого и черного, штриховки, точек, а также специальных символов (графических обозначений количественных или качественных свойств объектов; это характерно для карт, чертежей, схем и т.п.), а третьи воспроизводятся посредством фото-, кино- и видеоаппаратуры.

Классификации третьего уровня могут учитывать семантические аспекты и интересы прикладных исследований, распределяя изобразительные источники по жанрам (портрет, жанровая сценка, натюрморт, батальный жанр, исторические полотна), по целевому назначению (монументально-декоративная живопись, станковая, декорационная, иконопись, миниатюра), характеру изображения (карикатура, гротеск, сатира), физическим особенностям материального носителя (дагерротип, негатив, позитив, видеодиск и пр.). Допустима также группировка по тематическому признаку сообразно проблематике конкретных научных изысканий.

Следует принять во внимание и наличие переходных форм вследствие помещения изображений на предметы (ковры, шкатулки, блюда, вазы и т.п.) и сопровождения их пояснительными текстами (иллюстрации, фотографии в газетах, кинохроника, плакаты, почтовые марки и т.д.). Тем самым изображения получают дополнительные коннотации. Совмещение изобразительного ряда с материальным субстратом носителя образует

синкретическую эмерджентную систему, своего рода гибридное информационное поле, что позволяет осуществить ретроспективное осмысление и реконструкцию исчезнувшей реальности прошлого [Решетников, 2015. С. 280]. «С информационно-технологической точки зрения исторический источник представляет собой единство таких компонент: а) носитель информации (материальная основа); б) символическая система; в) технология фиксации символов; г) семантические структуры, определяемые социальными функциями исторических источников; д) технологии извлечения информации». [Святец, 1998. С. 47].

Для определения дальнейших перспектив информационного обеспечения исторических исследований предстоит уточнить сферы социокультурного бытования различных видов изобразительных источников и выполняемые ими функции, разработать методы извлечения визуальной информации и ее дискурсивного анализа, использования мультимедийных технологий для комплексного представления визуального ряда и письменный комментарий. Дальнейшее развитие как научная дисциплина должна получить иконография или, как принято сейчас говорить, иконологическое направление, основным принципом которого является рассмотрение произведения искусства «в качестве средоточия и выражения основных черт породившей его эпохи, в качестве точки пересечения ее главных движущих импульсов во всем их объеме, начиная с социальной истории и кончая религиозными и философскими представлениями» [Источниковедение новейшей истории России, 2004. С. 210]. Отдельная тема — выявление степени сохранности всей совокупности изобразительных источников, изучение процесса их аккумуляции и репрезентации музеями, архивами, иными институтами социальной памяти.

Библиография

Алексеев В.В. Образное и документальное отображение исторической реальности в изобразительных источниках // Проблемы источниковедения и историографии. Мат-лы II науч. чтений памяти ак. И.Д. Ковальченко. Москва, 2000. С. 297–301.

Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр. Москва, 2011. 272 с.

Государственный стандарт РФ ГОСТ Р 51141-98 «Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения». Электронный ресурс: <https://base.garant.ru/181655/> (дата обращения 04.05.2019).

Источниковедение новейшей истории России: теория, методология и практика / Под общ. ред. А.К. Соколова. Москва, 2004. 744 с.

Кареев Н.И. Теория исторического знания. 2-е изд. Москва, 2010. 328 с.

Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. Москва, 1987. 440 с.

Колосов А.В. Визуальная культура: Опыт социологической реконструкции. Москва, 2004. 144 с.

Ланской Г.Н. Аудиовизуальные документы и историографические источники в контексте компаративного исследования // Технотронные документы — информационная база источниковедения и архивоведения. Сборник научных статей. Москва, 2011. 307 с.

Лейзеров Н.Л. Образность в искусстве. Москва, 1974. 208 с.

Магидов В.М. Технотронные архивы и документы в терминологическом ракурсе // Технотронные архивы в современном обществе: наука, образование, наследие. Материалы научно-практической конференции, посвящённой 10-летию факультета технотронных архивов и документов. Москва, 20 ноября 2004 г. Москва, 2004. С. 48—50.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. 2-е изд., испр. и доп. Москва, 1994. 928 с.

Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: Сборник статей. Челябинск, 2008. 476 с.

Плугин В.А. Изобразительные источники // Российская музейная энциклопедия: в 2 т. Т. 1. Москва, 2001. С. 212.

Пушкарёв Л.Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. Москва, 1975. 281 с.

Решетников Н.И. Письменный источник — музейный предмет — информация в контексте исторической науки // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сборник статей / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. Москва, 2015. 725 с.

Романовский И.И. МАСС МЕДИА. Словарь терминов и понятий. Москва, 2004. 480 с.

Святец Ю.А. Определение исторических источников и их классификация с позиций информационных технологий // Гістарычныя крыні: праблемы класіфікацыі, вывучэння і выкладання. Матэрыялы да Міжнар. навук.-практ. канф., прысвечанай 120-годдзю з дня нараджэння У.І. Пічэты. Мінск, 1998. 209 с.

Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Делопроизводство и архивное дело: термины и определения: (введен в действие 17 октября 2013 г.). Москва, 2014. 11 с.

Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. 4-е изд. Москва, 1987. 1600 с.

Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. Москва, 1972. 271 с.

Стрельский В.И. Теория и методика источниковедения истории СССР. Киев, 1976. 130 с.

Терентьева Л.А. Видовое разнообразие изобразительных источников // Перестройка в исторической науке и проблемы источниковедения и специальных исторических дисциплин. Тезисы докладов и сообщений V Всесоюзной конференции, 30 мая — 1 июня 1990 г. Киев, 1990. 250 с.

Троицкий Ю.Л. Визуальные источники: типология и информационный потенциал // Визуальные образы прошлого: новые стратегии использования в обра-

зовательной и исследовательской практике: коллективная монография / Под ред. В.А. Зверева, О.М. Хлытиной. Новосибирск, 2014. 180 с.

Шмидт С.О. О классификации исторических источников // *Вспомогательные исторические дисциплины*. Т. XVI. Л., 1985. С. 3—24.

Юренева Т.Ю. Музееведение: Учебник для высшей школы. 3-е изд., испр. и доп. Москва, 2006. 560 с.

УДК 002.513.5 + 002.55 + 930.25

Г.Н. Ланской, G.N. Lanskoj

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КЛАССИФИКАЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ В ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF CLASSIFICATION OF VISUAL SOURCES IN HISTORICAL STUDIES

Аннотация: объектом исследования в статье является проблема классификации источников визуальной и аудиовизуальной информации в рамках исторических исследований. Дан анализ тех методологических факторов эволюции и создания данных источников, которые должны быть объектом внимания ученых при идентификации конкретных видов изображений. На основе определения подходов к изучению изобразительных источников в историографии выявлены и представлены аспекты, связанные с анализом происхождения и структуры художественных и документальных изображений, с интерпретацией их внешнего и внутреннего содержания.

Abstract: in quality of object in paper is studied problem of realization of classification of sources of visual and of audiovisual information in terms of historical studies. Are analyzed methodological factors of evolution and of creation of these sources which must be object for attention of scientists during identification of concrete images. On base of definition of approaches to study of visual sources in historiography are defined and presented aspects connected with analysis of origin and of structure of artistic and of documentary images, with interpretation of their external and internal content.

Ключевые слова: историческая наука, изобразительные источники, визуальная информация, аудиовизуальный документ, искусство, методология, структура, изображение, классификация, систематизация.

Keywords: historical science, visual sources, visual information, audiovisual document, art, methodology, structure, image, classification, systematization.

Вопросы классификации изобразительных источников имеют непосредственную связь с организацией и методикой исторических исследований в

связи с определением их объектной сферы, формированием их информационной базы и выбором методологических установок, которыми ученый будет руководствоваться в своей практической деятельности. Поэтому при обращении к различным видам изображений, отличающимся жанровым и тематическим разнообразием, неизменно ставится задача определения их потенциала для раскрытия конкретной проблематики. При дальнейшем решении данной задачи возникает необходимость выделить из состава источников визуальной информации те объекты, которые изначально создаются не для отображения исторической или окружающей действительности, а выполняют иные функции, не связанные с научно-познавательной деятельностью. К их числу относятся изображения, имеющие символическое значение и предназначенные главным образом для использования в качестве предметов культа. Как художественные произведения они становятся объектом научного познания только с точки зрения техники и технологии их создания отдельными авторами или региональными творческими школами (при отсутствии персонифицированной атрибуции), а как источники по социальной, антропологической и институциональной истории могут изучаться только в случае их интеграции в выходящий за рамки эстетики исторический дискурс. Применительно к данному комплексу изобразительных источников наиболее адекватными становятся формы познавательной деятельности, связанные с реализацией конкретными людьми не столько рациональных, сколько эмоциональных усилий и устремлений. В частности, по отношению к восприятию символических изображений реализуются процессы эстетического познания, обращенного к их внешнему содержанию, и паранаучного (в особенности религиозного) познания, адресуемого к их внутреннему содержанию, содержащего с точки зрения верующих людей духовную энергию, и к форме этих произведений, которая должна соответствовать утвержденным каноническим требованиям.

Таким образом, обязательным предварительным условием выбора источников визуальной информации в качестве объектов информационной базы исторических исследований является их способность содержать реальную, способную стать объектом анализа и интерпретации информацию о различных явлениях минувшего развития и окружающей действительности, а также о субъектах исторического процесса. Произведения, не относящиеся к данному когнитивному пространству, несомненно сохраняют при этом познавательную ценность применительно к раскрытию особенностей различных этапов развития художественной культуры. Их идентификация и экспертная оценка исключительно в качестве артефактов требует особого подхода к восприятию исторического процесса. Поскольку эстетические предпочтения авторов изобразительных источников и особенно людей, обращающихся к этим источникам с целью самообразования, совершенствования своих навыков познавательной деятельности или орга-

низации своего досуга, отличаются во многих случаях заметным консерватизмом, развитие стилей создания художественных произведений нередко имеет в рамках истории мирового искусства циклический характер. Именно поэтому с довольно частой повторяемостью в художественных произведениях наблюдается возврат к стилистике реализма, которая приобретает различные воплощения (критического реализма, психологического реализма и т.д.) и при этом находит наиболее адекватное восприятие даже у зрителей, не обладающих профессиональными навыками эстетического познания. С другой стороны, применительно к отдельным комплексам изобразительных источников (в частности, к произведениям живописи и декоративным орнаментам памятников архитектуры) хронологические границы их создания могут быть определены даже без применения дополнительных источников сопроводительного характера, обычно принадлежащих к письменному типу. В качестве их примеров применительно к истории российской культуры можно привести барочные орнаменты архитектурных сооружений 2-й половины XVII и 1-й половины XVIII в. и декоративные оформления памятников архитектуры 1-й четверти XIX в., в которых использовалась символика ордена Святого Иоанна Иерусалимского. К числу статичных жанров изобразительных источников несомненно относятся технотронные виды анализируемого типа источников, к которым принадлежат кино- и фотодокументы. С учетом не отличающейся интенсивностью динамики развития технических средств и особенностей технологических средств съемки их идентификация и, следовательно, классификация применительно к конкретным десятилетиям, начиная со 2-й половины XIX в. и заканчивая современностью, оказываются возможными только благодаря наличию большого числа доступных письменных источников, фиксирующих факты их создания и публичного распространения. Таким образом, художественно-эстетическая история создания изобразительных источников в отличие от социальной и политической истории, побуждавшей различных авторов создавать свои произведения в контексте определенного времени и пространства, отличается во многих случаях непоследовательностью, а применительно к развитию культуры в различных странах и у разных народов и диахроничностью, обозначающей создание произведений одного стиля в разные периоды.

Помимо наличия в составе доступного комплекса изобразительных источников произведений, создающихся не для целенаправленного отображения исторических событий, и отсутствия четкой связи многих предметов визуальной культуры с конкретной исторической эпохой в развитии разных стран и народов, при классификации изобразительных источников необходимо учитывать также субъективный фактор. Он заключается в стремлении конкретных авторов избрать самобытный путь развития художественного творчества и самостоятельно, вне временного контекста вы-

бирать определенный стиль профессиональной деятельности. Реконструкция цели, а также объективных и субъективных факторов создания любых изобразительных источников, которые могут быть идентифицированы и проанализированы в качестве продуктов целенаправленной творческой и психологической деятельности человека, представляет собой одну из наиболее значимых, имеющих фундаментальное значение исследовательских задач. Критерием для определения степени воздействия субъективного фактора на процесс создания любых произведений визуального или аудиовизуального типа является позиционирование автором или авторами таких произведений своего отношения к объектам реальности, сконцентрированным в рамках исторической памяти, или к непосредственно окружающей их действительности. Учитывая данный критерий, исследователь может в процессе классификации доступных ему для изучения изобразительных источников выявить, в первую очередь, те из них, которые создаются в результате осознанного абстрагирования автора или авторов от реальных явлений повседневной жизни. Такого рода абстрагирование может, с одной стороны, проявляться в полном отказе от воплощения средствами живописи или графики объектов, предметов и явлений в их фактически существующей форме, что обычно проявляется в создании символических изображений метафорического, шаржированного или импрессионистского типов. С другой стороны, абстрагирование, как это часто бывает в условиях авторитарного управления сферой духовной и художественной культуры, нередко оказывается представленным в качестве явного или скрытого противодействия навязываемой на идеологическом уровне концепции создания произведений искусства. Именно с такого рода противодействием связано имеющее глубокий социальный и гуманитарный смысл явление «контркультуры», обозначающее осознанный и практически представляемый отказ от следования официально принятым традициям культурной жизни.

Рассматривая влияние субъективного фактора на процесс создания изобразительных источников, воплощающееся в известной связи текста, его автора и исторической (в т.ч. продолжающей свое развитие) действительности, следует подчеркнуть, что применительно к произведениям изобразительного искусства (с одной стороны) и к фото- и кинодокументам (с другой) воздействие данного фактора имеет очевидные различия. Именно по этой причине в своих работах, освещавших роль различных типов источников в отражении и интерпретации исторических событий, Л.Н. Пушкарев, одним из первых создавший общую классификацию исторических источников [Пушкарев, 1977], и В.М. Магидов, обосновавший необходимость использования кино- и фотодокументов в исторических исследованиях в рамках позитивистской парадигмы [Магидов, 2004], выделили в качестве самостоятельного комплекса информационных ресурсов

именно фото- и кинодокументы, отделив их от произведений живописи и эпиграфических памятников. Выдвигая данный исследовательский подход, указанные авторы руководствовались различными методологическими основаниями. Л.Н. Пушкарев, внедривший в практику исторических исследований классификацию по типам источников, стремился определить и обособить тот комплекс информационных ресурсов, с помощью которых может в принципе без существенных технических и технологических помех отображаться действительность. По этой причине данный автор не использовал в качестве одной из классифицируемых групп изобразительные источники, т.к. составляющие их значительную часть произведения живописи, с одной стороны, часто содержат информацию символического характера, а с другой — нередко зависят по своему информационному качеству от способностей их авторов к художественному творчеству. В.М. Магидов, напротив, стремился акцентировать внимание на технологических особенностях кино- и фотодокументов, которые вследствие использования при их создании съемочных и далее (при озвучивании кинопроизведений) — звукозаписывающих технологий в наибольшей мере соответствуют достижению цели документирования, т.е. точной фиксации объектов действительности. При этом в качестве своей концептуальной задачи данный автор видел не только и не столько демонстрацию информационных особенностей этих источников (например, применительно к фиксации явлений визуальной антропологии), сколько желание продемонстрировать непосредственную связь между организацией использования произведений кинолетописи и хроникальной фотографии в архивных учреждениях и обеспечением их введения профессиональными историками в научный оборот. По этой причине в качестве отдельного вида информационных систем и, соответственно, в качестве интегрированной в состав этих систем совокупности информационных ресурсов В.М. Магидов выдвинул в своих работах такую типологическую категорию, как «технотронные документы» [Магидов, 1998], всестороннее изучение которой стало одной из главных задач его профессиональной деятельности на протяжении последних 15 лет его творчества.

В рамках иной исследовательской парадигмы складывался и развивался информационный подход к классификации исторических источников в том виде, в каком он был сформулирован и обоснован И.Д. Ковальченко [Ковальченко, 1982]. Опираясь на традицию плодотворного изучения представителями научно-педагогических школ исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова и другими известными учеными многочисленных памятников археологии, имевших декоративное оформление, и произведений живописи различных исторических периодов, он определил в качестве одного из четырех типов исторических источников изобразительные источники. Так на теоретическом и, следовательно, на методическом

уровнях была закреплена возможность использовать в качестве информационной базы исторических исследований любые продукты целенаправленной творческой деятельности человека, содержащие визуальную и аудиовизуальную (начиная с 1930-х гг.) информацию. Именно в связи с этим в 1990-е гг. в МГУ им. М.В. Ломоносова и Московском государственном историко-архивном институте были разработаны специальные учебные курсы, посвященные вопросам анализа, интерпретации и использования в рамках исторических или историко-архивоведческих исследований любых видов информационных ресурсов, относящихся по характеру содержащейся в них информации к составу изобразительных источников.

На протяжении 2000–2010-х гг. шел одновременный процесс целенаправленного изучения данного комплекса источников по двум направлениям. Первое направление связано с введением в научный оборот и системным (с точки зрения анализа формальных признаков, а также внешнего и внутреннего содержания) изучением тех произведений искусства, которые в отличие от документальных съемок и иконографических произведений оказывались за рамками объектной сферы научных исследований. В частности, в центре внимания профессиональных историков оказались произведения художественной карикатуры [Голиков, Рыбаченок, 2010] и художественного кинематографа [Ланской, 2018]. Второе направление, также сформировавшееся в рамках созданной в 1980-е гг. классификации исторических источников, связано с выделением на основе уже выявленных и изученных частных примеров целостного комплекса изобразительных источников как объекта научного познания. В частности, оно получило отражение в подготовленном коллективом ученых из Санкт-Петербургского государственного университета под руководством А.В. Сиренова учебнике по источниковедению. В нем изобразительным источникам, к которым были отнесены и географические карты, плакаты, карикатуры, фото- и кинодокументы, посвящалась отдельная глава [Источниковедение, 2015]. Аргументируя данный научный и учебно-методический подход, авторы учебника опирались как на достижения историков, обращавшихся к рассматриваемому типу исторических источников, так и на разработки исследователей по методике изучения художественных и документальных изображений. В частности, они использовали в качестве одного из оснований для методических рекомендаций по исследованию изобразительных источников результаты работы профессора Киевского университета В.И. Стрельского, делая ссылку на статью, опубликованную после его смерти [Стрельский, 1984].

Анализ немногочисленной, но достаточно емкой по содержанию и проблематике историографии источниковедения изобразительных источников свидетельствует о том, что в основе любого обращения к данному типу информационных ресурсов находится его внешняя (по отношению

к совокупности остальных типов исторических источников) и внутренняя классификация, позволяющая определить состав изображений, доступных для привлечения в качестве информационной базы исторических исследований. Данный вид профессиональной деятельности, связанный с идентификацией на основе определения цели, задач и факторов создания художественных изображений и изобразительных документов различных видов, имеет свои теоретические и методические основания, обусловленные междисциплинарностью методологии изучения изобразительных источников: с одной стороны, в ряду произведений искусства, а с другой — в качестве информационных ресурсов, к которым профессиональные историки адресуют оценочные критерии подлинности и достоверности.

Первым из теоретических аспектов классификации изобразительных источников в связи с данной методологической спецификой является сочетание эстетического, лингвистического и историко-критического подходов при анализе каждого конкретного произведения и определении его информационной ценности. Сферой объединения данных, возникших и апробированных в разное время, подходов является «текст» изображения, который необходимо проанализировать с точки зрения: соответствия его особенностей существующим элитарным и массовым представлениям о красоте; соотношения в нем черт оригинальности и типичности; способности данного текста передавать объективную историческую информацию.

Вторым теоретическим аспектом изучения изобразительных источников является предположение о наличии и затем выявление уровней затекстной и текстовой информации в каждом конкретном изображении. Обнаружение данных уровней основывается на выдвижении научной гипотезы об их существовании и далее, как правило, становится объектом подтверждения в процессе дедуктивного и синтетического анализа как каждого отдельного, запечатленного художественным или документальным способом образа, так и системы этих образов в общей картине произведения.

Третий теоретический аспект предусматривает моделирование замысла, который был заложен в конкретное изобразительное или аудиовизуальное произведение при его создании. Данный исследовательский процесс, основанный на определении рассмотренной выше роли субъективного фактора в рамках целенаправленной творческой деятельности конкретных авторов, позволяет с большей или меньшей степенью достоверности, зависящей от доступных верифицирующих источников, выявить способность каждого источника визуальной информации содержать достоверную информацию.

Методические аспекты классификации изобразительных источников имеют производный и одновременно практический характер по отношению к теоретическим аспектам. Первый из методических аспектов — установление степени подлинности конкретных произведений. Очевидно, что в наибольшей мере данному критерию соответствуют хроникальные произ-

ведения, создаваемые для максимально точного, аутентичного отражения исторической и окружающей действительности. К следующей группе относятся документальные произведения, предполагающие систематизацию первоисточников визуальной, а также аудиовизуальной (применительно к монтажным фильмам) информации на основе сценарно-драматургического замысла. Третью, наиболее значительную, группу составляют художественные изображения, представляющие образ реальности, частично или полностью определяемый художественным замыслом. Второй методический аспект, взаимосвязанный с классификацией изобразительных источников, заключается в дедуктивном, а на следующем этапе в обобщенном изучении структурно-композиционной формы, выраженного (внешнего) и скрытого (внутреннего) содержания данных информационных ресурсов. При различиях в соотношении данных объектов научного исследования каждый из них в той или иной мере, безусловно, является частью каждого же изображения. Третий методический аспект в изучении как художественных, так и документальных изобразительных источников — определение степени их достоверности. Под нею применительно ко всем произведениям, относящимся в той или иной мере к реалистическому жанру, подразумевается возможность источника содержать объективную информацию, репрезентирующую исключительно свойства отображаемого события или явления, а не субъективную позицию конкретных авторов.

Видовое и жанровое многообразие изобразительных источников, избираемых в качестве потенциального или реального объекта исторического познания, делает их классификацию одной из основополагающих научных задач. От ее адекватности во многих отношениях зависит эффективность использования различных видов изображений для получения в ряде случаев уникальных свидетельств о конкретных событиях и явлениях. Именно по данной причине историографическое исследование данного этапа работы, которым в одинаковой степени занимаются профессиональные историки, искусствоведы, археологи, музейные работники и архивисты, имеет длительную историю и при этом сохраняет актуальность.

Библиография

Голиков А.Г., Рыбаченок И.С. Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX—XX веков в образах политической карикатуры. Москва, 2010. 328 с.

Источниковедение: учебник для академического бакалавриата / Е.Д. Твердкова [и др.]; под ред. А.В. Сиринова. Москва, 2015. С. 345—368.

Ковальченко И.Д. Исторический источник в свете учения об информации (к постановке проблемы) // История СССР. 1982. № 3. С. 129—148.

Ланской Г.Н. Историографические аспекты архивоведческого и источниковедческого изучения произведений художественного кинематографа // Документ.

Архив. Информационное общество: сборник материалов III-ей Международной научно-практической конференции. Москва, 2018. С. 319–325.

Магидов В.М. Технотронные документы в русле архивоведения и источниковедения // Вестник архивиста. 1998. № 1 (43). С. 108–111.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва, 2005. 394 с.

Пушкарев Л.Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории / Отв. ред. акад. Л.В. Черепнин. Москва, 1975. 282 с.

Стрельский В.И. К вопросу о произведениях изобразительного искусства как историческом источнике // История СССР. 1984. № 1. С. 96–101.

УДК 902/904

Ю.Г. Кокорина, Yu.G. Kokorina

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК»: ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ И РАЗВИТИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

“VISUAL SOURCE”: EVOLUTION OF THE CONCEPT AND DEVELOPMENT OF INFORMATION TECHNOLOGIES

Аннотация: в статье рассматривается путь, который прошло понятие «изобразительные источники» как класс исторических источников в соответствии с концепцией числового информатико-кибернетического моделирования смены информационных технологий в истории человечества, предложенной российскими учеными Ю.Л. Щаповой и С.Н. Гринченко. Ее применение позволило выявить динамику изменения представлений об изобразительном источнике в ходе освоения человечеством различных информационных технологий.

Abstract: the article deals with the way the concept of “visual sources”. It is investigated as a class of historical sources in accordance with the concept of numerical computer-cybernetic modeling of information technology. This technology changed in the history of Mankind. This conception was proposed by Russian scientists Y.L. Shchapova and S.N. Grinchenko. The application of this idea helped to identify the dynamics of changing representations of the visual source, when the Mankind mastered different information technologies.

Ключевые слова: историческая наука, археология, изобразительный источник, исторический источник, информационные технологии, научное понятие, информатико-кибернетическое моделирование, история науки, эпос, теоретическое знание.

Keywords: historical science, archeology, pictorial source, historical source, information technologies, scientific concept, Informatics-cybernetic modeling, history of science, epic, theoretical knowledge.

Прежде чем изучить развитие понятия «изобразительный источник», необходимо разобраться, что представляют собой исторические источники вообще. Исследователи в области источниковедения указывают на неоднозначность этого понятия, выделяя два основных подхода к его определению [Чеченков, 2012. С. 38]. Первый подход выражен современным автором как «все, что создано в процессе деятельности людей, несет информацию о многообразии общественной жизни и служит основой для научного познания, является историческим источником» [Голиков, Круглова, 2009. С. 3]. Истоки подобного представления восходят к рубежу XIX–XX в., в т.ч. к одному из первых трудов по историческому источниковедению — «Введению в изучение истории» Л.-В. Ланглау и Ш. Сеньобоса [Ланглау, Сеньобос, 1899]. Второй подход связан с именем С.О. Шмидта. Согласно ему, исторический источник — это «...все, что может источать историческую информацию... не только то, что отражает исторический процесс, но и... окружающая человека естественно-географическая среда» [Шмидт, 1997. С. 68]. Этот подход восходит к французской школе «Анналов» и созвучен высказыванию ее основоположника М. Блока: «Все, что человек говорит или пишет, что он изготавливает, к чему он прикасается, может и должно давать о нем сведения» [Блок, 1986. С. 31].

Термины «источник», «исторический источник» появляются в работах отечественных ученых в начале XIX в. Источником считаются и «остатки» в сфере изящного искусства (скульптура, произведения литературы и живописи), и материальные источники (среди которых — древние монеты и печати). Последние упоминаются Н.М. Карамзиным в «Истории государства Российского». А.А. Куник в статье «Литература истории в Германии за два последние года», опубликованной в журнале «Москвитянин» (1841, ч. 2–3), впервые в российской исторической науке употребил термин «источниковедение», заимствованный из немецкой историографии [Румянцев, Володина, 2016].

Теория исторического источниковедения развивается с начала XX в.

Основываясь на классификации носителей информации, В.О. Ключевский отмечал, что «исторические источники — это или письменные, или вещественные памятники, в которых отразилась угасшая жизнь отдельных лиц и целых обществ» [Ключевский, 1989. С. 7]. В подробной и выполненной по различным основаниям классификации исторических источников А.С. Лаппо-Данилевский тогда же, в начале XX в., дает самое общее разделение источников на виды. Его классификация вызвала неоднозначное отношение в отечественной исторической науке тогда, привлекает к себе внимание и сейчас (основная теоретическая работа переиздана в 2006 г. [Лаппо-Данилевский, 2006]). Позволим себе обширную цитату из этого труда, сохраняя стилистику 1910–1913 гг., когда вышло 1-е издание книги: «Между тем историк, судящий о бывшей действительности на основа-

нии источников, в сущности, заключает о внутреннем содержании источника только на основании его материального образа, доступного его чувственному восприятию. <...> С указанной точки зрения, следует различать источник, изображающий факт, от источника, обозначающего факт. При восприятии источника, материальная форма которого изображает факт в его остатках, например, в красках или звуках, историк испытывает впечатления, однородные с теми, какие он испытывал бы, если бы воспринимал самый факт, а не один только источник; приступая к его изучению, он уже переживает более или менее цельный чувственный образ, в большей или меньшей мере соответствующий бывшему факту. <...> Итак, с вышеуказанной точки зрения, можно делить источники на две группы; я назову их источниками изображающими и источниками, обозначающими факт» [Лаппо-Данилевский, 2006. С. 295–296].

Энциклопедическое определение включает в исторические источники «все, непосредственно отражающее исторический процесс и дающее возможность изучать прошлое человеческого общества, т.е. все, созданное ранее человеческим обществом и дошедшее до наших дней в виде предметов материальной культуры, памятников письменности, идеологии, нравов, обычаев, языка» [Пушкарев, 1965. С. 592].

В современных словарях источники различают по способу передачи информации: письменные; устные; изобразительные; фонетические и т.д. Согласно одному из современных определений изобразительные источники — «музейные предметы, которые содержат информацию, зафиксированную посредством зрительного образа (картины, фотографии, рисунки, планы и др.)» [Галкина, Петунина, 2004. С. 4].

Что же значит понятие? Его энциклопедическое определение — «структурная единица мышления, обеспечивающая порождение и сохранение нового знания, его понимания и коммуникации» [Маркин, Холодная, 2016], — предусматривает его «жизнь» в сфере обмена информацией. Изобразительный источник — явление той же сферы, и понимание его должно меняться с развитием информационных технологий, примеряемых человечеством. Целью нашей работы является попытка проследить, что понимали под изобразительным источником на каждом этапе развития информационных технологий (ИТ).

Информационные технологии, их развитие и использование обычно ассоциируются с применением компьютерной техники. ГОСТ 34.003-90 обозначает их как «приемы, способы и методы применения средств вычислительной техники при выполнении функции сбора, хранения, обработки, передачи и использования данных» [Информационные технологии, ГОСТ 34.003-90]. Однако, как показали С.Н. Гринченко и Ю.Л. Щапова, перечисленные функции могут быть реализованы и до появления компьютеров, а ««привязка» ИТ конкретно к электронному носителю представляется

избыточной и неоправданно сужающей область их существования и использования» [Гринченко, Шапова, 2013. С. 2]. Указанные исследователи разработали модель развития Человечества (так у авторов) как системы с выделением моментов освоения информационных технологий, оказавших решающее влияние на это развитие.

Напомним, что С.Н. Гринченко и Ю.Л. Шапова применили информационно-кибернетический подход к изучению истории Человечества, выявив при этом моменты в его развитии, связанные с появлением новых информационных технологий [Гринченко, 2004; Гринченко, 2007; Гринченко, Шапова, 2013; Шапова, Гринченко, 2017]. Они применили информатико-кибернетическое моделирование, что позволило трактовать структуру и поведение системы Природы (в широком смысле этого слова) в терминах структуры и приспособительного поведения информатико-кибернетического механизма иерархической адаптивной поисковой оптимизации энергетики [Гринченко, Шапова, 2013. С. 6]. При интерпретации пространственной структуры и временных характеристик развития иерархической системы Человечества были использованы числовые ряды со знаменателем $e = 15, 15426$ [Жирмунский, Кузьмин, 1982]. В результате определены информационные перевороты в развитии человечества, связанные с освоением ИТ компьютеров и сетевых ИТ, книгопечатания, созданием письменности, возникновением членораздельной речи, появлением языка мимики и жестов, сигнальных звуков и поз [Гринченко, Шапова, 2013. С. 2]. Возникновение представлений об историческом источнике, в т.ч. источнике изобразительном, в этой роли связано с зарождением истории как науки, следовательно — с созданием ИТ письменности.

Можно предположить, что исторические предания, эпосы многих народов, записанные столетия спустя после их создания, содержат описания произведений искусства и эти описания играют в ткани повествования существенную роль. Достаточно упомянуть гомеровское описание щита Ахилла [Гомер, Илиада, 18, 480–605] или описание богини Анахиты в «Авесте»: «Ардвисура Анахита — это красивая девушка, богатая, прекрасно сложенная, на ее талии — пояс, она стройная, высокая, из знатного рода, благородного происхождения, на ее ногах сверкающие туфли, крепко завязанные золотыми завязками <...> В ушах у Ардвисуры Анахиты четырехугольные золотые серьги, а вокруг ее изящной шеи — ожерелье. На ее талии повязан пояс таким образом, что ее груди принимают красивую, привлекательную форму. На голове Ардвисуры Анахиты — корона, украшенная Сотней звезд, золотая восьмиконечная корона, украшенная лентами, из-под которой выступают завитки волос. Ардвисура Анахита одета в одежды из тигровой шкуры, ее волосы сияют как золото и серебро» [цит. по: Старостин]. Подробный и наглядный характер описания заставляет исследователей предполагать наличие скульптурного изображения

богини [Авеста, 1993. С. 11]. Однако это — элементы эпоса, который для историков Нового времени, безусловно, является источником. Рассматривали ли составители эпоса упоминаемые ими произведения искусства как изобразительный источник? Маловероятно, так как эпосу не свойственен историзм: то, что происходило в нем, происходило в «древнее», «сакральное время» (термин М. Элиаде), не случайно цитаты из былин встречаются в «Слове о полку Игореве», а упоминания богатырей известны в традиции XVI в.

Зарождение исторических представлений может быть связано с информационной технологией письменности; она начала формироваться в 6,1—5 тыс. до н.э., а пик ее развития приходится на 2—1 тыс. до н.э. [Гринченко, Шапова, 2013. С. 22]. Авторы первых сочинений, принадлежащие к древним письменным культурам (шумеро-аккадской, древнегреческой, римской, древнеиндийской, китайской и др.), — сочинений, которые могут быть названы историческими, — приводят описания памятников искусства. Однако для них нет еще понятия «изобразительный источник» в понимании «изобразительного исторического источника». Для них описания памятников искусства имеют другие акценты. Перечислим основные.

Свидетельство могущества древних царей и богов. Примером может служить надпись царя Набонида VI в. до н.э., которая повествует о его раскопках древнего храма бога Шамаша: «Я послал их во множестве отстраивать Э-баббар, могущественный храм, мою возвышенную святыню. Мастера обследовали устройство, где был найден теменос, чтобы понять украшение» [цит. по: Клейн, 2011. С. 66—67]. «Отец истории» Геродот приводит легенду о египетском царе Сетосе, которому было видение о помощи богов в войне с арабами. Ночью на вражеский стан напали сотни полевых мышей, изгрызли колчаны, луки, рукояти щитов, в результате чего враги бежали. «И поныне еще в храме Гефеста стоит каменная статуя этого царя. Он держит в руках мышшь, и надпись на статуе гласит: “Взирайте на меня и имейте страх божий”» (Геродот, I, 141).

Подтверждение древних легенд. Составивший подробное «Описание Эллады» Павсаний в I—II вв. н.э. писал о древних Микенах: «Там еще остались части кольцевых стен, включая ворота со львами, стоящими на них. Говорят, что это дело Киклопов, которые построили стену Тиринфа для Прета» (Павсаний, II, 16). И еще: «Что рядом с ним стоит изображение Афины, я этому ничуть не удивляюсь, зная сказание об Эрихтонии. Но глядя на эту статую Афины, имеющую голубые глаза, я нашел, что таково было сказание и ливийцев. У них говорится, что она дочь Посейдона и озера Тритониды и поэтому у нее голубые глаза, как у Посейдона» (Павсаний, I, 14).

Доказательства реальности некоторых исторических событий и лиц [Клейн, 2011. С. 80]. Так, у Геродота встречаются описания пожертво-

ваний в храм в Дельфах правнуком лидийского царя Гига Аиатом даров, среди которых историк упоминает «большую серебряную чашу для смешивания вина с водой на железной инкрустированной подставке — одно из самых замечательных приношений в Дельфах работ Главка хиосца...» (Геродот, I, 24).

Свидетельства о представлениях других народов (сейчас бы их назвали «этнографическими»). Геродот отмечает: скифский культ не знал изображений богов, что было свойственно мышлению и культуре греков (Геродот, IV, 59). Он же сообщает о кровавом обычае скифов приносить жертвы «кумиру» Ареса, который представляет собой «древний железный акинак; он и является изображением Ареса» (Геродот, IV, 62).

Указания на собственно исторические события. Павсаний в «Описании Эллады» редко приводит тщательные описания, как правило, его сообщения о произведениях искусства — указания на имевшие место исторические события: «Еще дальше стоит храм Эвклеи (Доброй славы); и он также является посвящением, выстроенным на средства, полученные <из добычи> мидян, которые высадились на землю у Марафона в Аттике» (Павсаний, I, 14).

Географические ориентиры [Клейн, 2011. С. 80]. Геродот приводит сообщение о гигантском котле, изготовленном из наконечников стрел по числу скифов, населявших Скифское царство, расположенному в урочище Экзампей (Геродот, IV, 81).

Подчеркнем, что мы не ставили целью анализ всего наследия эпохи ИТ письменности, мы остановились на основных функциях изобразительных источников в ту эпоху. Можно ли применить к ним в полной мере этот термин? Понятие об изобразительном источнике в эпоху данной ИТ только формируется.

Дальнейшее его развитие связано со средневековьем. После Каролингского Ренессанса, когда возобновился интерес к памятникам Древнего Рима, созданы «Книга-описание» Рима (1013) и труд «Чудеса Древнего Рима» (1150). В произведениях того времени древнеримские изобразительные памятники вызывают восхищение, но еще не воспринимаются как изобразительный источник в современной понимании, они — предмет увлечения знатоков и коллекционирования. Обратим внимание: в исторических документах периода ИТ письменности изобразительные источники не описываются так, как их понимают люди Нового времени: они называются и, в лучшем случае, указывается один или несколько признаков, общее впечатление от увиденного. Но создание ИТ письменности способствовало обмену информацией между людьми, в т.ч. информацией о памятниках искусства, прежде всего изобразительного.

Следующая информационная технология, с которой связано и развитие археологической терминологии, — ИТ тиражирования текстов (кни-

гопечатания). Ее начало относится к 1446 г., а пик развития — к 1796—1816 гг. [Гринченко, Шапова, 2013. С. 22]. Данная ИТ способствовала распространению и тиражированию знания. В эпоху Возрождения изменяется отношение и к истории, и к искусству. Памятники древности становятся «материальными иллюстрациями» к произведениям античности, и Франческо Петрарка «пропагандирует новый тип путешествия по древним достопримечательностям — с томиком античного автора в руках» [Клейн, 2011. С. 105]. Гуманисты ставят под сомнение непогрешимость письменных источников и обращают внимание на памятники архитектуры, надписи и монеты (называя их *sigilla historicum* — «исторические печати»), которые удостоверяют подлинность событий, содержат настоящие истину и знания [Клейн, 2011. С. 105].

Возможности распространения информации, обусловленные развитием ИТ книгопечатания, способствовали расширению представлений о древностях как источнике сведений о прошлом, в т.ч. и о древностях, являющихся памятниками искусства. Появился такой вид литературы, как путеводители, издававшиеся сначала для паломников, посещавших Рим. Отдельные главы в них так и назывались: «О мраморных скульптурах лошадей», «О Колонне Августа и Траяна», «О конной статуе Константина» [Лиманская, 2011. С. 4].

Таким образом, издатели привлекали внимание читателя к памятникам древнего изобразительного искусства, неся ему свою информацию и подразумевая, что часть ее человек сможет извлечь для себя сам.

Когда начинает использоваться 3-мерная перспектива, изобразительным источником для реконструкции внешнего облика римских императоров становятся древние монеты, а путеводители дополняются графическими изображениями и реконструкциями памятников архитектуры. Примером такого издания типографским способом является труд ученого гуманиста-антиквара, друга Рафаэля, Андреа Фульвио (1470—1527) «*Anticvaria Urbis Romae*», изданный в 1527 г. и переизданный в 1543 г., пользовавшийся большой популярностью [Лиманская, 2011. С. 8]. ИТ книгопечатания позволила пересмотреть отношение к изобразительному источнику: он стал достоянием широкого круга читающей публики, как неоднократно переиздававшаяся богато иллюстрированная «Топография античного Рима» Луисо Фауно (Венеция, 1548) [Лиманская, 2011. С. 8] или еще более известные «Римские древности» А. Палладио (Рим, 1554). Тогда же издаются альбомы-каталоги римских статуй из частных коллекций. При этом подразумевается не только эстетическое впечатление от изображений античных скульптур, но и возможность их всестороннего осмысления, чему способствует публикация скульптур в фас, в три четверти, сзади [Лиманская, 2011. С. 10]. Таким образом, «распространение иллюстрированных печатных изданий создало предпосылки для формирования *визуализиро-*

ванного информационного письма, оказавшего влияние на понимание античности и способы ее визуальной репрезентации» [Лиманская, 2011. С. 10].

Но это может быть отнесено не только к античности. В эпоху освоения ИТ книгопечатания создаются первые развертки изображений на древних вещах. Как пример приведем публикацию «О золотом роге» датского ученого Оле Ворма (Галлехус, 1641) [Клейн, 2011. С. 128]. Тиражирование разверток было рассчитано не столько на художественное, сколько на научное восприятие памятника, т.е. на формирующееся отношение к нему как историческому источнику. Публикация в 1655 г. бляшек в виде золотых пчел из гробницы под Турнэ содержала начала «типологического ряда», выведившего происхождение королевских лилий от золотых пчел из гробницы Хильдерика, сына Меровея, основателя династии Меровингов [Клейн, 2011. С. 134–135]. Достоянием общественности становится использование изобразительных источников о древних эпохах в политических целях.

Информационная технология книгопечатания позволила воспроизводить изображения древностей, в т.ч. и произведения искусства. Дом Бернар де Монфокон (1655–1741) издал 15-томный труд «Древность изъясненная и представленная в рисунках» (Париж, 1717–1719), содержащий 40 000 рисунков. Древности он разделил на два класса, «которые взаимосвязаны» — книги и «класс статуй, барельефов, надписей и медалей» [цит. по: Клейн, 2011. С. 150], т.е. признал равную информативность за археологическими и письменными источниками. Свой труд Монфокон предназначал не только для научных занятий, но и для просвещения. Граф Анри де Кейлюс (1692–1765) решил поставленную им задачу создания изобразительных источников путем публикации археологических памятников (в трех проекциях с точной фиксацией на них изображений) в 7-томном «Своде древностей египетских, этрусских, греческих, римских и галльских» (Париж, 1752–1768).

Следствием развития ИТ книгопечатания явилось освоение широких пластов информации (как нарративной, так и изобразительной). На этой основе формировались новые идеи. Так, И.И. Винкельманом (1717–1768) было создано учение, воплощенное в «Истории искусства древности» (Дрезден, 1764; Амстердам и Париж, 1766). Понимание важности изобразительных источников к ней побудило Винкельмана издать 2-томный альбом гравюр с памятников древности с пояснительным текстом [Клейн, 2011. С. 166]. «Эти труды сразу же стали настольными книгами всякого культурного человека и надолго сохранили свое значение» [Клейн, 2011. С.166].

Развитие литографии как новой ИТ тиражирования информации (пик приходится на 1796–1816 гг.) в рамках ИТ книгопечатания способствова-

ло превращению изобразительных источников в достояние общественности еще в большей мере, чем тиражирование текстов. В России издаются результаты раскопок античных произведений искусства, не утратившие значения и в наши дни, — «Древности Боспора Киммерийского» [Жилье, Стефани, 1854], выходят «Известия Императорской археологической комиссии», работы Л. Стефани [Стефани, 1865], Н.П. Кондакова [Кондаков, 1929] и других авторов, иллюстрации к которым, выполненные на высочайшем художественном уровне, и ныне остаются значимыми для археологов.

Книгопечатание сделало возможным публикацию фотографий, которые также становятся изобразительным источником. В осознании этого их качества выделяют три этапа. Первый — рубеж XIX—XX в. Тогда фотодокументы в источниковедческом и архивоведческом ракурсе рассмотрел Б. Матушевский, опубликовав в Париже в 1898—1901 гг. очерки «Новый источник истории. О создании хранилища исторических документов», «Живая фотография. Чем она является, чем должна стать», «Новое в графологии и экспертизе почерков» и «Портреты на стеклах, покрытых эмалью (одно открытие)» [Матушевский, 2007]. Возникновение нового вида искусства — кинематографа — способствовало тому, что Ж. Садуль в труде «История киноискусства» показал возникновение, развитие и методы анализа фотодокументов и кинофильмов как исторических источников, рассмотрел значение кино как источника формирования исторических представлений общества [Садуль, 1957]. «На неисчерпаемые возможности применения фотоизображений при съемке различных микроскопических объектов, копировании (например, иероглифов в Фивах, Мемфисе) и изучении человеческих рас обратил внимание в начале XX в. академик В.В. Стасов, предложив программу создания и сохранения для истории фотографических коллекций, их использования в области просвещения» [Батурин, 2012]. На втором этапе (1950—1980-е гг.) увеличивается количество трудов по исследованию визуальных источников, формируется интерес к ним как важной группе исторических источников. Третий этап (1990—2000-е гг.) характеризуется многообразием публикуемых трудов как теоретического, так и эмпирического характера [Батурин, 2012].

Около 1946 г. параллельно с предыдущими ИТ, дополняя их, формируется информационная компьютерная технология (ИКТ), пик развития которой приходится на 1969—1970 гг., «когда в лидирующих социумах началась “микропроцессорная революция” компьютерной ИТ» [Гринченко, Щапова, 2013. С. 23]. Математизация проникает во все сферы жизни, что сказывается и на изменении представлений об изобразительном источнике. «Именно связанность “языка математики” и “языка искусства” в единой структуре культуры, с одной стороны, и принципиальное различие их имманентной организации, с другой, делают содержательным акт взаимно-

го перевода текстов на этих языках, т.е. позволяют им взаимно выступать в качестве основ для построения метаязыка описания» [Лотман, 2009. С. 6]. Формируются такие научные направления, как семиотика, теория информации, кибернетика, что позволило открыть новые подходы к исследованию изобразительных источников. Выходит на русском языке книга А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие» [Моль, 1966], затем — «Семиотика и искусствометрия» [Семиотика и искусствометрия, 1972]; в Тарту начинают публиковаться «Труды по знаковым системам» и т.п.

К периоду освоения ИКТ относится создание большинства работ, опубликованных на русском языке уже в период ИТ информационных сетевых технологий, начало которого относится к 1979 г., а пик приходится на 2003–2004 гг. [Гринченко, Щапова, 2013. С. 23]. Имеются в виду: сборник «Искусствометрия» (4-е издание — в 2009 г.) [Искусствометрия, 2009]; труды В.У. Тернера «Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу)» (Нью-Йорк, 1964), М. Шапиро «Некоторые проблемы семиотики визуального искусства» (Нью-Йорк, 1969), Т.А. Пасто «Заметки о пространственном опыте в искусстве» (Торонто, 1965), М. Бензе «Введение в информационную эстетику» (Кельн, 1968), Г. Мак-Уини «Обзор исследований по эстетическим измерениям» (Упсала, 1968) и др. Примером использования количественных методов, в частности — для изучения текстовой избыточности посредством вычисления энтропии в сочетаниях элементов изображений на наборных поясах VI–IX вв., служит работа В.Б. Ковалевской [Ковалевская, 1970]. В приведенных работах используется новое понимание изобразительного источника — как источника, который можно подвергнуть дополнительной обработке с использованием достижений точных наук.

С 1981 г. формируется перспективная информационная нанотехнология, ее расчетный пик — 2330–2350 гг. [Гринченко, Щапова, 2013. С. 23]. На этот период, период информационных сетевых технологий, приходится основная масса работ, в которых изучаются различные аспекты информационных возможностей изобразительных источников (подробно рассмотрены в нашей с Ю.А. Лихтер статье, публикуемой в данном сборнике). Особо необходимо обратить внимание на рост интереса к семантике декора на древних вещах и к использованию формализованных методов его описания и анализа после 1979 г. и особенно после 1981 г., т.е. с освоением информационной нанотехнологии [Гринченко, Щапова, 2013. С. 23].

К этому периоду относятся междисциплинарные работы (в частности, имевшие целью поиск соответствия эпоса, в сюжетах которого у древних и средневековых евразийских кочевников много общих черт, памятникам искусства), основанные на сопоставлении источников нарративных (носителей вербальной информации) и изобразительных (носителей визуальной

информации) как художественно-образных систем. Такая работа явилась продолжением сделанного ранее, потребовала типологических исследований в обеих областях [Ермоленко, 2008. С. 6], трактовки произведений искусства не как иллюстраций, а как равноправных с письменными источниками по идеологии древних обществ.

Таким образом, понятие об изобразительном источнике как источнике по истории прошлого Человечества изменялось с изменением доминирующих информационных технологий. Но здесь необходимо учитывать «кумулятивный эффект», который «состоит в том, что появление новых качеств, признаков и свойств в ходе такого процесса не означает в общем случае полной элиминации соответствующих предыдущих, а лишь их уход на второй, третий и т.д. планы истории, большее или меньшее вытеснение, угнетение, подавление» [Щапова, Гринченко, 2017. С. 36]. Например, в эпоху ИТ книгопечатания развивается жанр научной переписки, она становится одним из способов публикации. Многие научные статьи, даже опубликованные, сохраняли форму писем ученым и друзьям [Клейн, 2011. С. 124]. В XIX в. распространился жанр «ученых путешествий» — сочинений, содержащих описание произведений искусства и размышления о них [Тункина, 2002]. А в XX в. И. Бунин описывал в путевых записках впечатления от Большого Сфинкса: «Но я иду и не свожу глаза со Сфинкса. Туловище его высечено из гранита целиком, — приставлены только голова и плечи. Грудь обита, плоска, слоиста. Лапы обезобразены. И весь он, грубый, дикий, сказочно-громоздкий, носит следы жуткой древности и той борьбы, что с незапамятного времени суждена ему, как охранителю “Страны Солнца”, страны жизни, от Сета, бога смерти» [цит. по: Дмитриева, 1985. С. 24]. В период информационной нанотехнологии на бумажном носителе публикуются сборник «Искусствоведение» (в четвертый раз) и большинство работ, посвященных изучению декора на древних вещах.

В 1944 г. (за два года до расчетной даты начала освоения ИТ компьютеров) А.В. Арциховский обращает внимание историков на иллюстрации в летописях как на исторический источник, так и назвав докторскую диссертацию: «Древнерусские миниатюры как исторический источник». Он пишет: «Археологическое сличение нарисованных предметов вооружения и орудий труда с вещами, сохранившимися в наших музеях, устанавливает точность рисунков. Тем самым большую ценность приобретают изображения подобных предметов, до нас не дошедших: такие изображения являются единственными надежными источниками для изучения целых областей материальной культуры. <...> Политическая эмблематика и символика нескольких веков сохранена для нас в миниатюрах. Миниатюристы вообще верно следовали тексту, тем не менее, сведения, сообщаемые текстом рукописей, в рисунках иногда существенно дополнены, иногда своеобразно истолкованы. Многие особенности политической организации и классовой

борьбы древнерусских княжеств и республик нашли в миниатюрах свои отражения» [Арциховский, 1944. С. 3]. Примером такого анализа летописных миниатюр может стать работа С.О. Шмидта по социально-политической истории России эпохи Ивана IV Грозного [Шмидт, 1973]. Реконструируя события 1547 г., автор отмечает, что изучение миниатюр «Царственной книги» позволило «глубже уяснить, как представляли себе восстание современники и их отношение к восстанию» [Шмидт, 1973. С. 62].

Примечательно, что в конце 1940-х — начале 1950-х гг., т.е. практически синхронно с описанным выше положением А.В. Арциховского, идею о возможности найти соответствия в произведениях искусства героическому эпосу номадов Северного Причерноморья сформулировал Б.Н. Граков. До этого высказывались предположения о том, что отдельные памятники скифского искусства являются своеобразными иллюстрациями мифов, принадлежавших самим скифам (например, предположения: об отражении в декоре горита из кургана Солоха истории о борьбе пожилых и молодых скифов [Фармаковский, 1922]; о том, что декор горитов «чертомлыкской серии» соответствует мифу об Ахилле [Мальмберг, 1913]). Граков трактовал не отдельные произведения скифского изобразительного искусства, а их совокупности, предполагая, что перед нами — не просто «сцены из жизни скифов», а фрагменты «былинного скифского эпоса, хорошо известные и его скифским творцам, и соседним грекам-колонистам» [Граков, 1950. С. 8].

В 1974 г., когда в лидирующих социумах началась «микропроцессорная революция» компьютерной ИТ [Гринченко, Щапова, 2013. С. 22], В.А. Плугин обратил внимание историков на иконы и фрески, на первый взгляд содержащие мало исторических сюжетов, как на изобразительный источник [Плугин, 1974]. Он предпринял успешный источниковедческий анализ живописи Андрея Рублева, поставив целью изучение идейного содержания произведений живописца. Публикации ученого на эту тему охватывают 30-летний период, дата одной из последних [Плугин, 2001] относится к периоду информационной нанотехнологии.

Изобразительные источники в период информационной нанотехнологии становятся элементами компьютерного источниковедения, которое «включает несколько этапов: перевод текстов источников и метаинформации о них в электронную форму; разметка текстов и метаинформации; связывание информации в источник-ориентированных базах данных или семантических сетях; применение аналитического инструментария компьютерного источниковедения и генерация новых знаний на основе автоматического вывода при творческом участии исследователя. В России проблемы компьютерного источниковедения и источниковедческого исследования электронных ресурсов разрабатываются на кафедре исторической информатики МГУ (Л. И. Бородкин, И. М. Гарскова и др.)» [Румянцева, Володин, 2016].

Подводя итоги, констатируем: понятия «изобразительный источник» и «исторический источник» связаны теснейшим образом; они изменялись с освоением Человечеством различных информационных технологий. Можно предположить, что отсутствие единства у исследователей по поводу определения сути того и другого обусловлено сложностью и видоизменяемостью самого объекта — от устных эпических преданий до компьютерного представления информации. Работа по уточнению этих понятий невозможна без обзора истории их формирования, в данном случае — в соотношении с развитием ИТ. Ведь «первые понятия, с которых начинается какая-нибудь наука, должны быть ясны и приведены к самому меньшему числу» [Лобачевский, 1946. С. 304].

Библиография

Авеста. Избранные гимны из Видевдата / Пер. И.М. Стеблин-Каменского. Москва, 1993. 206 с.

Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. Москва, 1944. 102 с.

Батурин С.А. Визуальные материалы по истории Бурятии как источник-овый комплекс: 1923–1941 гг. Автореферат... к.и.н. Улан-Удэ, 2012. Электронный ресурс: www.dissercat.com/content/vizualnye-materialy-po-istorii-buryatii-kak-istochnikovy-i-kompleks (дата обращения 22.04.2019).

Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / Пер. Е.М. Лысенко; примеч. и статья А.Я. Гуревича. Изд. 2-е, дополн. Москва, 1986. 259 с.

Галкина Т.В., Петунина О.О. Краткий словарь музейных терминов. Томск, 2004. 16 с.

Голиков А.Г. В.А. Плугин и курс источниковедения изобразительных источников // III научные чтения памяти профессора В.А. Плугина. Историография, дискуссионные вопросы в изучении истории России (IX–XIX столетия). Историческое обозрение. 2018. № 19. С. 4–9.

Голиков А.Г., Круглова Т.А. Источниковедение отечественной истории. Москва, 2009. 464 с.

Граков Б.Н. Скифский Геракл // Краткие сообщения Института материальной культуры АН СССР. 1950. Вып. 34. С. 7–18.

Гринченко С.Н. История Человечества и интеллектуальные информационные технологии: речь/язык, письменность, печать, компьютеры, сети, нано-, ... // Проблемы исторического познания. Москва, 2011. С. 28–43.

Гринченко С.Н. Метаэволюция (систем неживой, живой и социально-технологической природы). Москва, 2007. 456 с.

Гринченко С.Н. Системная память живого (как основа его метаэволюции и периодической структуры). Москва, 2004. 512 с.

Гринченко С.Н., Щапова Ю.Л. Информационные технологии в истории человечества // Информационные технологии: приложение к журналу. 2013. № 8. 32 с.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. От древнейших времен до XVI века. Москва, 1985. 318 с.

Древности Геродотовой Скифии. Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях с атласом. Вып. 2. Санкт-Петербург, 1872. 90 + С1Х с.

Ермоленко Л.Н. Изобразительные памятники и эпическая традиция: по материалам культуры древних и средневековых кочевников Евразии. Томск, 2008. 288 с
Жиль Ф.А., Стефани Л.Э. Древности Боспора Киммерийского, хранящиеся в Императорском музее Эрмитажа: в 3 т. Санкт-Петербург, MDCCCLIV (1854).

Жирмунский А.В., Кузьмин В.И. Критические уровни в процессах развития биологических систем. Москва, 1982. 179 с.

Информационная технология (ИТ). Комплекс стандартов на автоматизированные системы. Автоматизированные системы. Термины и определения. ГОСТ 34.003-90. Электронный ресурс: docs.cntd.ru/document/1200006979 (дата обращения 22.04.2019).

Искусствоведение: Методы точных наук и семиотики. Москва, 2009. 368 с.

Клейн Л.С. История археологической мысли: в 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург, 2011. 688 с.

Ключевский В.О. Сочинения: в 9 т. Т. VII: Специальные курсы. Москва, 1989. 508 с.

Ковалевская В.Б. К изучению орнаментики наборных поясов VI–IX вв. как знаковой системы // Статистико-комбинаторные методы в археологии. Москва, 1970. С. 144–155.

Кондаков Н.П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929. 464 с.

Лангелу Ш., Сеньобос Ш. Введение в изучение истории. Санкт-Петербург, 1899. 305 с.

Лаппо-Данилевский А.С. Методология истории. Москва, 2006. 621 с.

Лиманская Л.Ю. Гуманизм и «антикваризм» XV–XVI вв. // Арт-и-культ. 2011. № 2. С. 1–10.

Лобачевский Н.И. Сочинения по геометрии. Геометрические исследования по теории параллельных линий. О началах геометрии // Лобачевский Н.И. Полное собрание сочинений. Москва; Ленинград, 1946. Т. 1. 418 с.

Лотман Ю.М. Искусствознание и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях // Искусствоведение: Методы точных наук и семиотики. Москва, 2009. С. 5–23.

Мальмберг В.К. Воин на золотой обивке ножен из Чертомлыкского кургана и на вазе из Нолы. Казань, 1913. 11 с.

Маркин В.И., Холодная М.А. Понятие // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2016): bigenc.ru/philosophy/text/3158351 (дата обращения 24.04.2019).

Матушевский Б. Живая фотография: чем она является и чем должна стать / Пер. Г. Болтянский // Киноведческие записки. М., 2007. № 83. С. 127–161. Элек-

тронный ресурс: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/127-161.pdf> (дата обращения 22.04.2019).

Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Москва, 1966. 352 с.

Плугин В.А. Мастер «Святой Троицы». Труды и дни Андрея Рублева. Москва, 2001. 625 с.

Плугин В.А. Мировоззрение Андрея Рублева (некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник. Москва, 1974. 161 с.

Пушкарев Л.Н. Источники исторические // Советская историческая энциклопедия. Москва, 1965. Т. 6. С. 592. Электронный ресурс: rus-sov-istoria-enc.slovaronline.com/7876-ИСТОЧНИКИ%20ИСТОРИЧЕСКИЕ (дата обращения 22.04.2019).

Румянцева М.Ф., Володин А.Ю. Источниковедение // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2016): bigenc.ru/domestic_history/text/3271500 (дата обращения 24.04.2019).

Садиль Ж. История киноискусства. От его зарождения до наших дней / Пер. с 4-го франц. издания М.К. Левиной. Москва, 1957. 313 с.

Семиотика и искусствоведение / Ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петров. Москва, 1972. 364 с.

[*Старостин К.*] Культ Ардвисуры Анахиты в Древнем Иране. Электронный ресурс: www.zoroastrian.ru/node/445 (дата обращения 22.04.2019).

Стефани Л. Объяснение вещей, найденных в 1863 году в Южной России // Отчеты Археологической комиссии за 1864 г. Санкт-Петербург, 1865. С. 3–246.

Тункина И.В. Русская наука о классических древностях Юга России (XVIII – середины XIX в.). Санкт-Петербург, 2002. 676 с.

Фармаковский М.В. Горит из кургана Солоха // Известия Российской академии истории материальной культуры. Петроград, 1922. Вып. 2. С. 23–48.

Чеченков П.В. Документ и исторический источник: на перекрестке социально-гуманитарных наук // Вестник Нижегородского Государственного технического университета им. Р.Е. Алексева. Серия: Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии. 2012. № 4. С. 36–44.

Шмидт С. О. Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии. Москва, 1997. 612 с.

Шмидт С.О. Становление российского самодержавства. Исследование социально-политической истории времен Ивана Грозного. Москва, 1973. 350 с.

Шапова Ю.Л., Гринченко С.Н. Введение в теорию археологической эпохи. Числовое моделирование и логарифмические шкалы пространственно-временных координат. Москва, 2017. 236 с. (Труды исторического факультета МГУ. Вып. 97. Серия II: Исторические исследования).

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК КАК ИНСТРУМЕНТ ИСКАЖЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА

PAINTINGS AS A HISTORICAL SOURCE AND A TOOL FOR DISTORTION OF A HISTORICAL FACT

Аннотация: в статье показана неоднозначность применения как в образовательном процессе, так и, в еще большей степени, в научной деятельности историков изобразительных источников. Охарактеризованы способы интерпретации факта в них. Обозначены те случаи, когда исторические факты искажаются в произведениях искусства, что может быть связано с выгодой для создателя или с социальным заказом, а также оправдываемо высшими целями.

Abstract: the article shows the ambiguity of the use of paintings both in the educational process and to an even greater extent in the historian's research. The author characterizes the ways of interpreting facts in such sources, and also identifies cases where historical facts are distorted in paintings, which may be associated with benefits for the artist, but also justified by higher goals and / or ideology.

Ключевые слова: историческая наука, изобразительный источник, факт, научно-исторический факт, интерпретация, искажение факта, историческая живопись, влияние идеологии, положительный образ, преподавание истории.

Keywords: history, visual source, fact of reality, historical fact, interpretation, distortion of fact, historical painting, influence of ideology, positive image, teaching history.

Поскольку зрение издавна (как минимум, со времен Аристотеля [Аристотель, 1975]) объявлено самым авторитетным способом восприятия мира, самым интеллектуальным чувством и основой познания, постольку можно говорить о «господстве зрения», но в исторической науке роль визуальных источников информации начала осознаваться относительно недавно. В преподавательской деятельности историка применение визуальных материалов имеет, с одной стороны, положительный эффект, поскольку позволяет «перевести» нарративный исторический сюжет на язык, понятный поколению Z с его «клиповым мышлением» [Зайцева, 2015]. Специалисты считают также, что «в рамках процессов глобализации язык визуальных образов более отвечает насущным задачам межнационального общения, а его экономичность, моментальная интуитивная ясность обеспечивает быстроту коммуникативных процессов» [Зенкова, 2004. С. 185–186]. Правда, отмечается и негативный момент: «Восприятие визуального образа требует совершенно иных логических операций по сравнению с письменным текстом или устным словом, что снижает кри-

тичность мышления, так как картинка дается в целостности одномоментно, ярко и броско, не требуя долгого вчитывания и размышления. В итоге, через господство визуализации происходит эстетизация политики» [Там же. С. 186].

В научной деятельности историка применение визуальных материалов еще более неоднозначно: они могут способствовать научному поиску, выступать важным (а порой просто бесценным) историческим источником, и в то же время — способствовать распространению недостоверной информации, закреплять ложные представления, выступать инструментом искажения исторического факта. Именно на негативных свойствах изобразительных источников я сосредоточусь в данной статье.

Отправной точкой рассуждений выступают классификации источников, предложенные классиками советской исторической науки. Так, С.О. Шмидт выделил несколько типов источников (вещественные, изобразительные, словесные и т.п.) и в ряду изобразительных обозначил такие их виды: изобразительно-художественные источники (произведения изобразительного искусства, художественная фотография, художественные кино- и видеоматериалы); изобразительно-графические источники (карты, планы, схемы); изобразительно-натуральные источники (документальная фотография, документальные кино- и видеоматериалы) [Шмидт, 1985. С. 21].

Классификация И.Д. Ковальченко была короче, и среди изобразительных источников он выделял художественно-изобразительные и графически-изобразительные [Ковальченко, 2003. С. 133].

Из всего многообразия изобразительных источников я остановлюсь лишь на произведениях изобразительного искусства и постараюсь охарактеризовать способы интерпретации факта в этой разновидности, а также обозначить те случаи, когда такие произведения выступают инструментом искажения исторических фактов.

Общеизвестно, что факт, научно-исторический факт и исторический источник находятся в сложной взаимосвязи: произошедшие события (факты реальности или исторические факты) отображаются (в том или ином виде) в источнике, а извлеченная из него информация проверяется, сопоставляется с другой и после сопоставительного анализа становится научно-историческим фактом. Научно-исторический факт — это результат научной интерпретации (истолкования) реальности прошлого, отраженной в источнике.

Процесс понимания природы факта в исторической науке был весьма сложным, поскольку длительное время, в рамках позитивистской традиции, к факту относились как к сугубо очевидной вещи и не обращали внимания на роль, которую играет историк, определенным образом интерпретирующий информацию, извлеченную из источника, и тем самым

конструирующий научно-исторический факт. Сама терминологическая сложность (факт — исторический факт — научно-исторический факт) и смешение понятий (факт / исторический факт) являются показателем зависимости логики названий и рассуждений от использования того или иного философско-методологического дискурса. Если столь долгим был путь к пониманию сложной взаимосвязи письменного источника и факта, то еще сложнее обстоит дело с осмыслением связи изобразительного источника и факта.

Среди остальных видов исторических источников изобразительно-художественные выделяются тем, что содержащаяся в них информация закодирована в зрительных образах, и для работы с этими источниками требуется сначала ее декодировать, «прочитать» зрительные образы (как это предложил Р. Арнхейм [Арнхейм, 1974]), т.е. «сам акт визуального восприятия проходит в несколько этапов: изучение объекта, его визуальная оценка, возникновение ассоциативного ряда, создание целостного визуального образа» [Симбирцева, 2013. С. 164]. Таким образом, при создании изобразительного источника его автор кодирует информацию, переводя ее в визуальные образы, а историк при работе с таким источником, кроме обычной его критики, должен провести обратный процесс расшифровывания источника, декодирования информации. Во время этой двойной работы (кодирование-декодирование) возникает обширное поле для искажения факта.

Первый момент связан с тем, что изобразительные источники ориентированы преимущественно на эмоциональное восприятие, а эмоции, как показывает сейчас бурно развивающееся направление исторической науки, связанное с их изучением, не остаются неизменными [Plampre, 2015; Зорин, 2016]. Значит, автор источника мог закладывать в него одно эмоциональное сообщение, но в силу изменившихся представлений об эмоциях историк и зрители этого источника могут воспринимать его по-другому. Скажем, барельефы и картины триумфа военачальников с демонстрацией отрезанных голов в свое время отражали эмоцию гордости у тех, кто победил варваров, одновременно действуя устрашающе на возможных противников. Однако картина В.В. Верещагина «Апофеоз войны» (с демонстрацией пирамиды черепов) вызывала у современников совсем иные эмоции (у одних — сочувствие пацифистским идеям, осуждение войны, у других, преимущественно военных, — презрение к автору и негодование по поводу антимилитаристского пафоса его произведения [Солодянкина, 2016]), а в конце XX в. породила в отечественной журналистской среде сомнительную дискуссию на тему некрофилии художника [Лунина, 2018].

Визуальный образ эмоции различается как во времени (о чем говорит история эмоций), так и в пространстве. В теории межкультурной коммуникации известно, что физиономические маски, характерные для тех или иных эмоций, отличны у представителей разных культур. Это означает, что

восприятие изобразительного источника у исследователей, представляющих разные культурные традиции, будет различным, и они по-разному раскодируют эмоциональное сообщение, заложенное автором источника. Неслучайно существует обширная литература, посвященная загадке Моны Лизы Леонардо да Винчи [Раскрыта загадка], и далеко не все видят на ее лице именно улыбку [Ученые доказали].

Второй момент связан с функциональным предназначением изобразительного источника. Исследователь непременно должен задаться вопросом о цели его использования. Трудно раскодировать информацию, содержащуюся в изображении религиозного характера (например, иконы), если утрачен контекст, изменено место презентации источника (вместо храма — музейная экспозиция), а эти изменения весьма часты. К тому же светскому историку может не хватить глубины постижения религиозного знания, или же изобразительный источник относится к той религии, которую современный ученый воспринимает со стороны и исключительно рационально, а создавался он верующим, вкладывавшим в изображение сакральное и/или мистическое содержание.

Для аргументации положения о значимости функционального предназначения изобразительного источника проанализируем росписи церкви Дмитрия на Крови в Угличе. Воздвигнутый в начале XVII в. на месте убийства царевича Дмитрия храм (сначала деревянная часовня, затем деревянная, а с 1692 г. каменная церковь) должен был выступать мемориалом царевичу, культ которого поддерживали первые Романовы. В церкви сохранились росписи второй половины XVIII в., которые изображают его смерть, а также расправу толпы над убийцами. Предполагается, что они выполнены артелью московского подрядчика Сапожникова в 1772 г. «Развитие сюжета читается слева направо и включает несколько событий рокового дня 15 мая 1591 года, сменяющих друг друга в соответствии с житийным повествованием. Наверху, в тереме — сцена одевания и проводов царевича на прогулку. Ниже у лестницы эпизод убийства — мамка Василиса Волохова, ее сын Осип и третий, из служивших при дворе людей Годунова, Никита Качалов или Данила Третьяков, попросив отрока показать ожерелье, наносят ему удар ножом в горло. Выше и правее — плачущие над царевичем царица Мария Нагая, кормилица Арина Тучкова и сбежавшиеся в Кремль по звону колокола угличане. В центре — колокольня, бьющий в колокол пономарь Федор Огурец и убийцы, пытающиеся взломать двери и прекратить звон. Справа — динамичная сцена расправы горожан над убийцами, выше — тела побитых во рву и скачущие в Москву гонцы» [Город Углич].

Исследователи сходятся во мнении, что эта роспись — идейный центр интерьера и редкий пример исторической живописи в церкви, но она вместе с тем формирует однозначную картину событий 15 мая 1591 г., связывая гибель царевича с заговором Бориса Годунова и подосланными им

убийцами. Четких доказательств в пользу именно такой интерпретации гибели Дмитрия нет до сих пор (и вероятность появления новых доказательств в пользу той или иной версии событий почти нулевая), но при создании росписи решалась задача не поиска истины, а создания визуального образа именно той интерпретации, которая использовалась при канонизации Дмитрия. Эту функцию роспись выполняет прекрасно, особенно благодаря полной правдивости части изображения, посвященной расправе над предполагаемыми убийцами. Нет доказательств убийства Дмитрия, нет доказательств, что если это было убийство, то оно было совершено именно обозначенными людьми, но достоверна история про расправу угличан по призыву колокола над подозреваемыми в убийстве людьми. Таким образом, изобразительный источник закрепляет частично деформированную картину события, а значит — служит инструментом искажения исторического факта.

Основой для искажения факта могла быть и цель создания изображения. Возьмем для примера известную историю с женитьбой Генриха VIII на Anne Клевской. Живописец Г. Гольбейн Младший в 1539 г. создал портрет потенциальной невесты (показав ее, как считается, более привлекательной, чем она была на самом деле, то ли в силу полученного от родственников гонора, то ли по еще какой-то неведомой нам причине), и среди нескольких претенденток на вакантное место жены Генрих выбрал именно ее, а при личной встрече был чрезвычайно разочарован (он назвал ее «здоровенной фламандской кобылой»), и все закончилось скорым разводом. Не исключено, что лично для Анны, помня о двух казненных женах Генриха, это была счастливая развязка. Ее портрет сохранился, и поскольку представления о красоте поменялись, мы сейчас можем недоумевать: на портрете изображена красавица? Взглянув на этот портрет, ее могли считать красивой? Возможно, реальная Анна была ближе нашим сегодняшним представлениям о красоте, а не жестким требованиям XVI в., но мы вряд ли сможем узнать еще что-то конкретное о ее внешности, кроме словесных описаний, что сохранились в текстах современников, и ее портретов. Таким образом, историку нужно четко осознавать, что портреты, созданные современниками, часто несут в себе элемент искажения, связанный с желанием польстить заказчику.

В этом случае возникает сложная коллизия. Живописец рисует то, что видит (например, воспроизводит внешность позирующего ему). Это — непосредственная фиксация визуальной информации в момент события. Отсутствие при этом дистанции между тем и другим (временем создания произведения и событием), которая является одним из показателей достоверности письменного источника, в случае с изобразительным источником — уже не столь абсолютный критерий.

Следующий момент возможного искажения связан с интенцией автора, работающего через некоторое время после самого факта. Речь идет об

исторической живописи. Поскольку создание источника отделено от факта временной дистанцией, использование этого вида источника в исторической науке вызывает серьезные затруднения, т.к. факт мог подвергнуться изменению в силу ряда причин. Во-первых, автор мог стараться «улучшить» образ события, считая, что надо сделать его более «правильным» — это будет полезнее зрителям. Мотив изменения из «благих побуждений» широко известен в исторической науке, поскольку именно он был сердцевинной состоявшейся в средневековые фальсификации источников, касающихся церковной недвижимости и властных полномочий Церкви (например, история о подложном «Константиновом даре») [Люблинская, 1955. С. 7]. Подобный мотив «улучшения» мог быть ключевым и у живописца, считавшего, что память о событии запечатлена «некрасиво» и/или «неправильно» и надо ее «улучшить»/«исправить».

В этом плане показательна история с картиной «Похороны Шелли» французского живописца Л.Э. Фурнье (1889). В центре полотна — погребальный костер, на котором сжигают останки поэта. Шелли утонул 8 июля 1822 г. во время неожиданно разразившегося шторма, а его искаленное тело было найдено близ Виареджо спустя несколько дней. По итальянским законам, во избежание возможной эпидемии, тела утопленников надлежало захоронить в песке, предварительно обработав известью. Но из уважения к лорду Байрону, просившему сделать для погибшего друга исключение, власти позволили кремировать тела Шелли и Уильямса, погибших в этом морском инциденте. На картине, слева направо, изображены скорбящие друзья поэта — Э.Дж. Трелони, Дж.Г. Ли Хант и лорд Дж.Г. Байрон, наблюдающие за погребальным костром. В глубине — стоящая на коленях вдова поэта Мэри Шелли. Вся композиция направлена на то, чтобы создать впечатление о безвременности этой утраты. Однако реальное прощание с Шелли в августе 1822 г. было иным: вдова вообще не присутствовала при сожжении тела, поскольку в довикторианские времена женщины в таких мероприятиях участия не принимали; Байрон ушел в самом начале, а Хант не наблюдал за процессом сожжения друга, оставаясь в карете [Percy Bysshe Shelley]. На месте присутствовал один Трелони: он был организатором этой акции и выхватил из огня обугленное сердце Шелли, чтобы передать потом его вдове на хранение (этот эпизод не соответствовал концепции живописца и на картину не попал). Фурнье искажил факт, запечатлев его на своей картине иначе, поскольку по прошествии 67 лет представления о поведении людей перед лицом смерти изменились: по мнению викторианцев, в мероприятии непременно должны были участвовать и безутешная вдова, и все столь же безутешные друзья.

Еще одной причиной создания изображений, искажающих факты, может быть идеология. Рассмотрим комплекс произведений, способствовавших репрезентации первых Романовых как носителей власти.

В XVII — начале XVIII в. им было крайне важно показать связь своей династии, Романовых, с прежней — Рюриковичей, причем связь не через свойство (первая жена Ивана Грозного, Анастасия Романовна Захарьина-Юрьева, обеспечивала эту «свойственную» связь, т.к. Михаил Федорович был ее внучатым племянником), а напрямую; показать непосредственную преемственность династий, хотя это и противоречило истине. Такой цели служили икона Симона Ушакова «Древо Государства Российского» («Похвала Владимирской иконе Божией Матери», «Насаждение древа государства российского») [Бычкова, 1995], хранящаяся ныне в Государственном историческом музее, миниатюра из Синодика царевны Татианы Михайловны «Родословное древо русских князей и царей», созданная в 1660–1680-х гг. [Сукина, 2004], фреска «Древо государей Российских» в галерее Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве и особенно роспись «Род Царствия благословится» в своде северного крыльца церкви Ильи Пророка в Ярославле, относящаяся к 1716 г. [Святуха, 2002. С. 22]. На всех указанных изображениях правители создают единый ряд (сокращенный или расширенный), никаких двух династий мы не видим; все «древо государственности» произрастает от одного корня, а в некоторых случаях даже непосредственно из чресл одного родоначальника — святого равноапостольного князя Владимира. Таким образом формировалось представление, что правящая династия имеет свои истоки в христианском правителе (а не язычнике Рюрике) и продолжается без изменений до сей поры (кризис Смутного времени в этой ситуации представлялся не пресечением династии, а некоторой «заминкой» в появлении «цветков» — новых правителей страны — на старой лозе власти). В итоге эти произведения изобразительного искусства, искажая исторический факт, выполняли функцию легитимации власти.

Подводя итог, скажем, что в образовательном процессе изобразительные источники используются очень широко, поскольку визуальное восприятие для абсолютного большинства людей является более действенным, чем другие, способом донесения информации. Но использование произведения изобразительного искусства как исторического источника в научных целях должно осуществляться с определенной осторожностью, поскольку искажение исторического факта в таком произведении может быть связано как с выгодой, так и с оправданием высшими целями и/или социальным заказом.

Библиография

Аристотель. Метафизика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. Т. 1. Москва, 1975. 550 с.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина; общ. ред. и вступ. статья В.П. Шестакова. Москва, 1974. 392 с.

Бычкова М.Е. Икона Симона Ушакова и идея происхождения государства Российской // Церковная археология: Материалы I Всероссийской конференции, Псков, 20–24 ноября 1995 г. Ч. 2. Санкт-Петербург; Псков, 1995. С. 30–31.

Город Углич. Храм царевича Димитрия «на крови» // Информационно-познавательный портал об истории России vidania.ru. Электронный ресурс: www.vidania.ru/temple/temple_yaroslavskaya/uglichskii_raion_zarevicha_dimitriya_na_krovi_zerkov_uglich.html (дата обращения 30.04.2019).

Зайцева Н.А. Теория поколений: мы разные или одинаковые? // Российские регионы: взгляд в будущее. 2015. № 2. С. 220–235.

Зенкова А.Ю. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. 2004. № 5. С. 184–193.

Зорин А.Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. Москва, 2016. 568 с.

Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. Москва, 2003. 486 с.

Лунина Л. Верещагин. 20 лет спустя // COLTA.RU. 2 марта 2018. Электронный ресурс: www.colta.ru/articles/art/17449-vereschagin-20-let-spustya?page=58 (дата обращения 30.04.2019).

Люблинская А.Д. Источниковедение истории средних веков. Ленинград, 1955. 373 с.

Раскрыта загадка улыбки Моны Лизы» // Trashbox.ru: высокие технологии. 13 марта 2017, 20:52. Электронный ресурс: trashbox.ru/topics/108156/raskryta-zagadka-ulybki-mony-lizy (дата обращения 30.04.2019).

Святуха О.П. Репрезентация самодержавной власти в русских портретах XVII в. Автореф. дисс. ... канд. ист. наук: Спец. 07.00.02; Спец. 24.00.01. Владивосток, 2002. 27 с.

Симбирцева Н.А. Специфика про-чтения визуального текста // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2013. № 10 (36). Ч. 1. С. 163–165.

Солодянкина О.Ю. Парадоксы В.В. Верещагина: мнения современников и потомков // В.В. Верещагин и Восток: В предчувствии евразийства: Материалы Международной научной конференции (г. Череповец, 26–28 октября 2016 г.): сб. науч. работ / Отв. ред. А.Н. Егоров, А.Е. Новиков, О.Ю. Солодянкина. Череповец, 2016. С. 107–112.

Сукина Л.Б. Генеалогия князей и царей в русской художественной культуре позднего Средневековья // История и культура Ростовской земли. 2003: (Материалы научной конференции, 11–13 ноября 2003 г.). Ростов, 2004. С. 366–375.

Ученые доказали неискренность улыбки Моны Лизы // Рамблер. 4 июня 2019. Электронный ресурс: news.rambler.ru/other/42286516-uchenye-dokazali-neiskrennost-ulybki-mony-lizy/?utm_medium=read_more&utm_content=news&utm_source=copylink (дата обращения 06.06.2019).

Шмидт С.О. О классификации исторических источников // Вспомогательные исторические дисциплины. Вып. XVI. Ленинград, 1985. С. 3–24.

Percy Bysshe Shelley // Wikipedia, the free encyclopedia. Электронный ресурс: en.wikipedia.org/wiki/Percy_Bysshe_Shelley (дата обращения 30.04.2019).
Plamper J. Emotions in History. Oxford: Oxford University Press, 2015. 352 p.

УДК 93/94

О.Д. Шемякина, O.D. Shemyakina

**О ВИДИМОМ И НЕВИДИМОМ В РОССИЙСКОМ
СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.
РОССИЙСКИЙ ОПЫТ В УНИВЕРСАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ
ABOUT THE VISIBLE AND INVISIBLE IN THE RUSSIAN
SOCIO-CULTURAL SPACE.
RUSSIAN EXPERIENCE IN A UNIVERSAL CONTEXT**

Аннотация: в статье рассматривается соотношение аудиальных, тактильных и визуальных языков в тех культурах, в которых сверхчувственная реальность преобразовала физическое пространство. Предметом внимания автора является легенда об уходе сакрального города Китежа из зоны видимости с помощью мистического вмешательства. Предпринята и попытка проанализировать морфологию сельского и городского пейзажей России и определить особенности визуализации природного и антропоного пространства.

Abstract: the article discusses the correlation of audio, tactile and visual languages in those cultures in which supersensible reality has transformed physical space. The author focuses on the legend of the departure of the sacred city of Kitezh from the zone of visibility with the help of mystical intervention. Attempts to analyze the morphology of rural and urban landscapes of Russia and to determine the features of visualization of natural and anthropic spaces.

Ключевые слова: аудиотактильный код, визуальный код, визуальная революция, практики ухода и бегства, сакральный город, морфология сельского пейзажа, морфология городского пейзажа, транспарентность пространства, концепт пути, герметичные миры.

Keywords: audio tactile code, visual code, visual revolution, escape and escape practices, sacred city, rural landscape morphology, urban landscape morphology, space transparency, path concept, hermetic worlds.

Визуальные языки с древнейших времен были способом проектирования смысла в человеческой культуре. Визуальный язык в своей основной функции был способом выстраивания порядка из хаоса, утверждая в плоскостных и объемных формах базовые категории культуры. Чувство порядка воплощалось, к примеру, в композиционной организации орнамента:

украшение пола в средневековых и ренессансных церковных интерьерах, состоявшее из чередования переменных темных и светлых прямоугольников, образующих крестообразные группы, создавало эффект длительности, простоты и единения [Лиманская, 2008. С. 45].

Парадокс развертывания визуальных кодов в истории культуры заключался в том, что несмотря на ту роль, которую они играли, значение невидимого, но слышимого или ощущаемого тактильно, до победы визуальной революции, утвердившей значение фиксированной точки зрения и автономии визуального, было не менее значимо.

В традиционалистски ориентированных культурах в отличие от обществ модерн-эпохи, где господствовала холодная визуальная отстраненность, возникшая с появлением печатной культуры и изобретением прямой перспективы, присутствовала эмпатия и участие всех чувств [Мак-Люэн, 2001. С. 42]. Аудиальное, тактильное и визуальное были взаимодействующими чувствами, а язык кинесики в таком сложном комплексе движений, как танец, был синтетическим выражением диалога непохожих по своей организации аудиотактильных и визуальных кодов. Заложённая в орнаменте идея движения могла раскрываться в хореографическом коде. Так, например, меандр в буквальном смысле вытаптывался ногами в коллективных круговых балканских танцах: «Эти хороводы, в основе которых лежит очень четкий ритм, производят на зрителя впечатление двойственности: сочетания неподвижности, топтания на месте и неудержимости движения <...> Изменение темпа, “раскручивание” от медленного к быстрому, почти вихревому, создает ощущение затягивающейся воронки» [Цивьян, 2009. С. 74]. Приведение орнамента в движение в хореографическом коде воспроизводит особенности движения человека в пространстве, в данном случае пространстве Балкан. Доминантой в основании балканского пространства оказывается путь. Путь связывает, объединяет и в определенных ситуациях нейтрализует контрастные перепады, осуществляемые на ограниченной и в сущности небольшой площади балканского пространства [Там же. С. 72].

Для homo balcanicus'a балканское пространство (БП) — «полуостров и море, определяемое каботажным плаванием, представляет собой космос с его необъятностью и бесконечностью. Путь — средство выражения этой бесконечности: его лабиринтообразная структура не только растягивает, но и усложняет БП: спуск вниз и подъем вверх (с гор — в горы) — это серпантин; путешествие по горизонтальной поверхности моря — лавирование в коридоре островов» [Там же. С. 72]. Линейная последовательность событий оказывается несущественной и заменяется блужданием в «пространстве времени» [Там же. С. 73].

В контексте рассматриваемой проблематики нужно отметить не только то, что в истории человеческой культуры в течение длительного времени

не было обособления и автономизации аудиального, тактильного и визуального, но и то, что бесписьменным культурам была присуща, по мысли М. Мак-Люэна, тирания слуха над зрением [Мак-Люэн, 2001. С. 42]. Ученый особо отмечает, что акустический мир и слуховое пространство — это мир «в глубину» [Там же. С. 63]. Этот мир «в глубину», в частности, был связан с магическим опытом, обретением такого знания через слухозрение. Человек, который обретал магические способности, поцеловав змею, в славянской мифологии, подобно светлейшему асу скандинавской мифологии Хеймдаллю, слышал рост травы и обладал всеведением и ясновидением [Криничная, 2004. С. 240; Петрухин, 2011. С. 122].

Присутствие иной, сверхчувственной, реальности оправдывало существование особых миров, неподдающихся квантитативности, возможности все просчитать и измерить, появившейся вследствие утверждения формальной рациональности и визуальной революции. В качестве примера можно обратиться к блестящей работе Н.В. Брагинской. Анализируя слово «мирмидонцы», автор приходит к выводу, что в греческом эпосе оно означает не этнос, а мифологических существ, двойников-дублеров дружинников: «Это кишашее множество, вызывающее страх или составляющее самое психическую “субстанцию” страха — дрожь, трепет. Субъективное (ощущение страха, дрожь) и объективное (внушающее страх мелкое движение неисчислимого, так сказать, “неквантитативного” множества) на известной стадии развития языка совпадают» [Брагинская, 1993. С. 246]. Мирмидонцы подобно рою, стае, толпе текут, роятся, т.е. сам характер движения предполагает, что оно шире и неохватнее для человеческого глаза, и в этом их сила — это неисчисляемое, непонятное в своих границах множество двойников-дублеров, готовых прийти на помощь друзьям-дружинникам.

В эпоху господства религиозного сознания, удваивающего мир на профанный и сакральный, самостоятельное значение визуального опыта может уменьшаться. Потому что там, где господствует чудесное и чудо, значимы все коды культуры, в которых неочевидное, недоступное для прямого непосредственного наблюдения проступает как явное и очевидное, и говорит оно на всех языках человеческих чувств. В контексте рассматриваемой проблемы следует остановиться еще на одном парадоксе, связанном с визуальным, который проявляется в религиозном сознании и религиозных практиках.

Если человек преследует трансцендентную цель, то она делает человека невидимым, а потому он может спокойно делать то, что должен, ибо никто по-настоящему не понимает, что он делает. И это происходит потому, что становится невозможным найти психологическое объяснение его поступкам.

Одна из самых известных юнгианских аналитиков М.-Л. фон Франц в цикле лекций, прочитанных в Цюрихе в 1974 г., обратила внимание слу-

шателей в этой связи на письма Плиния к римскому императору Траяну: «Плинию было приказано изучить секту так называемых христиан, которых люди считали опасными для государства и обвиняли в подготовке государственного переворота. Он доложил, что отыскал несколько таких людей, включая рабынь, которых он подверг пыткам ... он пишет: “Мне не удалось увидеть ничего, кроме странных предрассудков, похожих на искаженные суеверия, поэтому я считаю этих людей совершенно безвредными, то есть полагаю, что их можно отпустить”» [Франц, 2007. С. 41]. Ранние христиане были непонятны другим людям — их не видели такими, какими они были в реальности, иначе во всей Римской империи началась бы страшная паника. Паника действительно началась, но позже, когда христианское движение стало настолько мощным, что его невозможно было подавить. «Когда в культуру привносится что-то новое и творческое, оно обычно не раскрывается сразу. Общество занято чем-то еще, а спаситель всегда рождается в разрушенном сарае для скота в то время, когда абсолютно никого не волнует, что именно там происходит», — заключает М.-Л. фон Франц [Там же. С. 44].

Невидимость могла быть не только следствием слепоты доминирующей культуры, но и сознательно выбранной стратегией на разрыв (добровольной или вынужденной) с привычным образом жизни и реализованной в самых разнообразных практиках ухода. Ухода, связанного с разрывом с прежней средой обитания (переселением отдельного человека, группы людей или даже целого народа) в поисках духовного самообретения; ухода в относительную изоляцию без смены среды обитания в результате коренного изменения основной жизненной ориентации (от радикальной перемены социально-политической позиции до ухода в текст в различных духовных практиках — как в рамках религиозных традиций, так и в формах «внутренней эмиграции»)[Шемякин, Шемякина, 2012. С. 8]. «Уход — и — Возврат» в концепции А.Тойнби представлен как двухтактный ритм творческих актов, вносящих в мир новые смыслы и практики [Там же. С. 7].

Предметом нашего внимания будет легенда о ставшем невидимым сакральном локусе, родившаяся в среде старообрядцев, и ее фольклорные версии. Эти тексты, в которых трансцендентные цели спасения предопределили уход сакрального города из зоны видимости с помощью мистического вмешательства Бога и природной стихии (воды, земли), оказывали притягательное влияние на воображение самых разных представителей русской культуры — от крестьян до представителей творческой интеллигенции [Криничная, 2004. С. 713—826].

Почему этот образ схоронившегося, сокровенного объекта может быть актуален и сегодня? Он появился в результате глубокой травмы традиционной культуры, нанесенной модернизацией. Для современного исследователя важен характер ухода, который предопределил характер возвраще-

ния: выпавший из земного профанного времени, замерший и уснувший для реального времени, в буквальном смысле провалившийся объект может внезапно проснуться, когда земное время подойдет к своему пределу.

Блуждающий в потемках внешний мир и светлый мир праведников удаивали реальность. Реальность выпавшего мира незаметна не только потому, что мало кто мог вступить в визуальный контакт с ним, но и потому, что этот мир в буквальном смысле незаметен и будничен: в течение короткого мига можно было увидеть лошадь, возницу, телегу, услышать крик петуха или мычание коров. Фрагменты повседневности, внезапно появляющиеся и исчезающие, подтверждали реальность существования ушедшего в инобытие города. А сакральная атрибутика города проявлялась в излучении света, сиянии, горении — знаках сакрального центра и исходящей из него духовной энергии, которая была призвана утвердить власть света над тьмой [Там же. С. 777].

Пребывание в инобытии связано с некоей табуированной тайной, открытой только тем, кто способен, пройдя через испытания, достичь входа в сакральный центр. Представления о сакральном центре, воплощенном в мыслеобразах пещеры и лабиринта, уходят корнями в глубокую архаику. Они обнаруживают себя в таких сложных философско-религиозных учениях, как Упанишады, в мифологических системах многих других народов, представляя собой, по существу, универсальный знаковый комплекс [Генон, 2002. С. 229—275]. Достичь самой внутренней и самой скрытой точки можно, преодолевая болота и топи (в русских легендах о «провалищах»), или двигаясь мысленно по изображению лабиринта. А сама центральная точка может быть реальным физическим объектом — пещерой, центром озера, криптой, а также духовным центром — «пещерой сердца».

Однако спуск вниз и подъем наверх из глубин мог быть связан не только с обретением света, но и с сошествием во Ад и подъемом на поверхность inferнальных сил. И если в легендах о Китеже водная стихия являлась убежищем от сил хаоса и источником обновления, то в петербургском тексте культуры вода могла отождествляться со злым началом, эсхатологическими ожиданиями и отражать ту часть петербургского мифа, которая также родилась в результате травмы. На поверхности, на линии горизонта оказываются два мира, одинаково доступные для зрения, — мир городских обывателей и inferнальный мир. Мертвецы, покойники, скелеты, разгуливающие по ночному, сумеречному, туманному городу, стали для Петербурга (и в устных преданиях, и в литературе) такой же достопримечательностью, как приведения старинных английских замков [Некрылова, 1998. С. 646]. «Когда читаешь подряд рассказы, повести, романы XIX — начала XX вв., создается впечатление, что далекие по времени и убеждениям писатели были уверены в существовании двойного населения северной столицы, что в отличие от других городов и весей умершие здесь не покидают своих домов, улиц, департаментов, продолжают пребывать рядом...

Грань между миром живых и миром покойников в Петербурге настолько тонка и проницаема, что обитатели мира иного то и дело вторгаются в жизнь и дела здравствующих, и никто не застрахован от такой встречи. Город-мираж, город-призрак, город-обман существовал на самой границе России, на пограничье жизни-смерти, яви-сна, рациональности-фантазии, ума-безумия, реальности-инобытия, т.е. в тех пограничных временных и пространственных зонах, где появляется и фольклорная нечисть» [Там же. С. 646–647].

Спасением сакрального локуса и разведением параллельно существующих на линии горизонта миров в наше время для части реального человеческого сообщества является уход из зоны видимости вследствие нового понимания движения к трансцендентной цели.

И, наконец, анализируя проблему видимости/невидимости, следует, на наш взгляд, обратиться к проблеме транспарентности в разных культурных мирах. Пределы визуализации пространства, если обратиться к реальной действительности, имели свои особенности, на которых стоит остановиться. Реальные практики организации пространства в российской социокультурной среде, особенности городского и сельского пейзажей создавали трудно визуализируемую среду, а практики ухода и бегства как цивилизационная стратегия формировали человеческие миры, стремящиеся к герметизации и схоронению.

Хаотичность и беспорядочность формы крестьянских поселений подчинялась своей прагматике (стремление селиться родственным гнездом, создавать удобные подъездные пути и т.д.), что требует от исследователя усилий по распутыванию этой неупорядоченности, чутко улавливающей особенности ландшафта и подчиняющейся логике человеческих взаимозависимостей. Морфологию русского города, зримо отличающегося от западноевропейского — просторного и разлапистого, переваливающегося за собственные стены хаосом посадов [Ревзин, 2002. С. 39], — не смогли изменить планы регулярной застройки, потому что русский город и в эпоху нового времени сохранял в значительной степени аграрные черты. Население содержало скот, занималось не только садоводством и огородничеством, но и хлебопашеством. Среди построек все также преобладали деревянные дома, которые по деревенской традиции строились на значительном расстоянии друг от друга, между ними были разбиты сады и огороды.

Городской и сельский пейзаж плохо читались, в логике их застройки было трудно разобраться, а социум имел тенденцию порождать островные миры, не связанные в своих границах с определенными социальными ролями и функциями. Иными словами, это — ускользающая, поэтому с трудом поддающаяся анализу культура, не только невидимая, но и неслышимая, ибо культура лесов по В. Шубарту — это культура молчания, в отличие от городской культуры Запада с ее болтливой риторикой Цицерона. Иными

словами — почти мираж, «Татарская пустыня» Д. Буццати, если понимать этот образ метафорически, потому что жадному до аналитики глазу трудно сканировать край вечных туманов, в котором заметно лишь блуждание рассеянных миров. Знаменитый роман «Татарская пустыня», в котором гарнизон крепости и сами ее стены были концом цивилизации (за ее пределами начиналась северная, пустынная земля), был написан итальянцем [Буццати, 1989]. Симптоматично, что иное культурное пространство порождало иную оптику: сельский пейзаж равнинной части Италии воспринимался А.А. Блоком как унылая пустыня — пыльные дороги, уродливые корявые виноградники депрессировали русского путешественника, остро ощущавшего визуальный отрыв от ландшафтов средней полосы России [Блок, 1995. С. 632].

Пустыня для европейца — это не просто пустое, это — неструктурированное место. Предельная визуализация пространства, комфортная для глаза европейца, оказалась тягостной для русского человека, а между тем именно четкая просматриваемость сельского пейзажа, прочерчиваемого аллеями и структурированного, по мнению А. Лефевра, стала культуропорождающим импульсом, потому что «открыла» миру прямую перспективу: художники не изобрели ее, а увидели в реальности. Лефевр, объясняя, как появилось видение перспективы, связывает его с состоянием производственных отношений той поры, когда сельский пейзаж Тосканы изменила испольщина, пришедшая на смену подневольному труду крепостных. «Дома земледельцев располагались вокруг усадьбы землевладельца, к ним вели кипарисовые аллеи, которые членили и организовывали ландшафт... художники “открыли” перспективу и разработали ее теорию, потому что пространство уже было произведено» [цит. по: Филиппов, 2008. С. 169].

В России быстрое выпаживание удворных (близких к жилью) земель, невозможность восстановления их плодородия с помощью органических удобрений заставляли сельское население постоянно двигаться в глубь лесов: подсека была и оставалась на значительной части Европейской и Азиатской России до середины XIX в. наиболее экономичным средством получения стабильных урожаев. Движение шло в направлении истоков рек в места наиболее лесистые, но труднодоступные из-за заболоченности вследствие большого количества родников. С одной стороны, это были труднопроходимые места, с другой — места наибольшего сближения разных водных артерий: в так называемых волоках был сосредоточен пучок возможностей передвижения в разных направлениях по рекам и их притокам. Новые деревни начинались с отдельных починков, сельское население находилось в состоянии пусть медленного, но постоянного движения, местности вокруг волоков аккумулировали мобильную и активную часть сельского социума. Нужно отметить также, что отдаленные глухие места были традиционным местом ссылки. Так, на Пинежском Волоке 20 лет

прожил с семейством боярин В.В. Голицын. «Пользуясь известной свободой, сохраняя связи с Москвой, Голицын создал вокруг себя определенный “культурный локус” ... после петровского указа о посылке детей знати на учебу за границу В.В. Голицын отправил в Сорбонну сына и внуков» [Кулакова, 2011. С. 18].

Пусть и в малых оазисах, в удаленных от центральной власти местах, происходило преобразование физического пространства вследствие пересечения представителей элитарной культуры и инициативных крестьян, а также торговых людей. Формировался заряженный динамизмом культурный локус, однако лишенный транспарентности западноевропейского культурного пространства. Природный ландшафт играл доминирующую роль, что проявилось, как отмечают исследователи, в специфике русской архитектуры, а культурный ландшафт состоял из разреженных человеческих миров.

Плотность населения европейского города и жизненных процессов вызвала в XVIII в. у русских путешественников настоящий зрительный и обонятельный шок. Они реально страдали от запахов не потому, что находились на родине в более стерильных условиях, а потому, что от малопривычного и от малоэстетичного можно было пространственно дистанцироваться. Достаточно вспомнить то, какое впечатление на Д.И. Фонвизина произвела разделка туши свиньи на рыночной площади во время его заграничного путешествия. Морфология русского города предполагала большую степень интимизации человеческого существования за счет того, что город в значительной степени сохранил, как уже отмечалось, аграрные черты.

Перемещение, движение, имеющее хозяйственную прагматику, было заряжено также стремлением создания сакральных локусов, хоронящихся от власти. Это связано с разными видами движения, имевшего конечной целью обретение сакрально чистого пространства. Копыто коня Медного всадника оказалось занесенным над всеми слоями русского общества, и каждый искал свое Беловодье: крестьяне — Опоньское царство, дворяне создавали усадебную мифологию, обретая ее в поэтике вольного сельского существования. Можно было и вовсе не двигаться, не перемещаться физически. В.Н. Топоров писал о такой форме движения, как «стояние в вере» [Топоров, 1996]. К разновидности такого стояния относится служение ради стяжания радости и любви, которое обнаруживается и в ургии обыденности.

Любой сакральный локус предполагает стремление схорониться. Иные миры, возникшие в реальном пространстве, но обретавшие трансцендентное в земном, стремились сохранить герметичность. Разгерметизация становилась возможной путем вживания пришлеца-provokatora в схоронившиеся человеческие миры. Следствием этого являлась особая роль provokatora в русской культуре.

В заключение можно сказать, что русское культурное пространство было пронизано движением на молекулярном уровне, имеющим свою прагматику и символику, движением в пределах реального природного ландшафта, в котором природное доминировало над антропным, а сверхчувственная реальность преображала пространство. И это создавало известные трудности в визуализации. В подобную среду скорее нужно было вслушиваться/всматриваться, обнаруживая границы островных миров.

Библиография

Блок А. Письма матери. 25 июня (н.ст.) 1909. Бад-Наугейм // Блок А. Сочинения: в 2 т. Т. 2: Очерки, статьи и речи. Из дневников и записных книжек. Письма. Москва, 1955. 830 с.

Брагинская Н.В. Кто такие мирмидонцы? // От мифа к литературе. Москва: Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед.; [сост. и авт. вступ. ст. С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик], 1993. С. 231–256.

Буццати Д. Татарская пустыня: роман; рассказы; Увеличенный портрет: повесть. Москва, 1989. 419 с.

Генон Р. Символы священной науки. Москва, 2002. 496 с.

Криничная Н.А. Русская мифология. Мир образов фольклора. Москва, 2004. 1008 с.

Кулакова И.П. Михаил Ломоносов: жизненные стратегии в контексте эпохи // Вестник МГУ им. М.В. Ломоносова. Серия: История. 2011. № 5. С. 16–38.

Лиманская Л.Ю. Оптические миры. Москва, 2008. 351 с.

Мак-Люэн М. Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2001. 432 с.

Некрылова А. Народная демонология в литературе. Материалы к словарю // Власова М. Русские суеверия: Энциклопедический словарь. Санкт-Петербург, 1998. С. 609–653.

Петрухин В.А. Мифы древней Скандинавии. Москва, 2011. 464 с.

Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. Москва, 2002. 144 с.

Топоров В.Н. Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. Москва, 1996. С. 8–88.

Филиппов А.Ф. Социология пространства. Санкт-Петербург, 2008. 285 с.

Франц М.-Л. фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках. Москва, 2007. 256 с.

Цивьян Т.В. Модель мира и его лингвистические основы. Москва, 2009. 280 с.

Шемякин Я.Г., Шемякина О.Д. «Уход – и – Возврат»: социокультурная стратегия и реальность истории. Проект исследовательской программы // Исторический журнал: научные исследования. 2012. № 2 (8). С. 7–13.

**ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА КАК ФАКТОР
ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ:
ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА И РОССИЯ В СРАВНИТЕЛЬНО-
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ**

**THE IMAGE OF SPACE AS A FACTOR IN CIVILIZATIONAL
IDENTIFICATION: LATIN AMERICA AND RUSSIA IN A
COMPARATIVELY HISTORICAL PERSPECTIVE**

Аннотация: в статье рассматривается роль образов пространства как факторов цивилизационной идентификации. Сопоставляется исторический опыт двух «пограничных» цивилизаций планетарного масштаба – России-Евразии и Латинской Америки, анализируются особенности визуализации пространства в обоих культурно-исторических регионах. Согласно автору, образы пространства приобрели ключевое значение в идентификационной сфере социокультурного «пограничья» в силу того, что пространство здесь играет значительно большую роль, чем в великих «классических» цивилизациях Востока и Запада, в рамках пространственно-временного континуума российской и латиноамериканской цивилизаций пространство довлеет над временем, определяя характер всего континуума.

Abstract: the article considers the role of images of space as factors of civilizational identification. The historical experience of two “borderline” civilizations of a planetary scale – Russia-Eurasia and Latin America is compared, the features of space visualization in both cultural and historical regions are analyzed. According to the author, the images of space have acquired a key importance in the identification sphere of the sociocultural “frontier” due to the fact that space plays a much larger role here than in the great “classical” civilizations of the East and West, space dominates the space-time continuum of Russian and Latin American civilizations over time, determining the nature of the entire continuum.

Ключевые слова: цивилизация, цивилизационная идентификация, пространство, образ пространства, «пограничная» цивилизация, «классическая» цивилизация, пространственно-временной континуум, визуализация, Россия, Латинская Америка.

Keywords: civilization, civilizational identification, space, image of space, “borderline” civilization, “classical” civilization, space-time continuum, visualization, Russia, Latin America.

Целью данной статьи является сопоставление образов пространства двух «пограничных» цивилизаций планетарного масштаба – Латинской Америки и России-Евразии [Шемякин, 2001]. Как свидетельствует опыт, эти образы являются важнейшим фактором цивилизационной идентификации в социокультурном «пограничье» в силу того, что пространство

играет здесь значительно большую роль, чем в великих «классических» цивилизациях Востока и Запада. Это связано, в свою очередь, с особой структурой пространственно-временного континуума российской и латиноамериканской цивилизаций. В обеих культурах пространство довлеет над временем, определяя характер всего континуума.

Признание особо значимой роли пространственной составляющей в цивилизационной системе нашло многообразное яркое отражение как в латиноамериканской, так и в российской мысли. С ключевым значением этой составляющей связаны и особенности визуализации пространства в Латинской Америке и в России-Евразии. В том, что касается региона к югу от Рио-Гранде-дель-Норте, в восприятии пространства обнаруживаются два полюса, восходящие к двум исходным мифологемам, трансформировавшимся со временем в базовые мифологемы, ставшим краеугольными камнями всего духовного строя и составлявшим с самого начала, с эпохи открытия и завоевания континента, крайние полюса смыслового поля интерпретации действительности Нового Света. Основное содержание данных мифологем: Америка — земной рай, земля обетованная, индейцы — христиане «по природе», это — подлинный Новый Свет, именно здесь возникнут «Новая земля» и «Новый человек». Данная мифологема — основа латиноамериканской утопической традиции [Шемякин, 2001. С. 41—43].

Америка — ад на земле; как американская природа, так и испорченный этой природой человек Нового Света — воплощение дьявольского, демонического начала.

Во многих случаях особенности места и роли природы в собственной цивилизации осмысливались через сопоставление с реалиями Европы и противопоставление европейскому опыту взаимоотношений человека с окружающей средой. Так, А. Карпентьер следующим образом сформулировал свое видение латиноамериканской природы и ее роли в жизни человеческого сообщества Латинской Америки: «Наш континент — это континент ураганов (первое вошедшее в международный обиход американское слово, появившееся на волне открытия, — это слово «ураган»), это — континент циклонов, землетрясений на суше и на море, наводнений, которые из-за своей периодической повторяемости накладывают ужасный отпечаток на природу, нелегко поддающуюся укрощению, еще подчиненную изначальным волнениям земной коры... Посетить дом Гете в Веймаре — значит увидеть дом, представляющий единое целое с человеком, в нем живущим, и городом, что гармонически вписывается в окрестности с мягкой округлостью холмов, едва возвышающихся над крышами дома Шиллера или театра, где поэт работал в качестве почетного «администратора спектаклей»». Эта картина являет собой разительный контраст с размерами «всего, что окружает латиноамериканца, — как эти горы, эти вулканы, которые, если по мановению волшебной палочки перенести их в Европу, подавили бы

панорамы Швейцарии или Пиренеев... Мне хотелось бы вообразить, как выглядел бы Гете, живи он в Америке, в Мексике, — стоящим на переднем плане в сером сюртуке, а позади — вулкан» [Карпентьер, 1984. С. 48—49].

Здесь в концентрированном виде отражены некоторые характерные особенности латиноамериканского цивилизационного сознания: ощущение одновременно своей родственности и чуждости европейской культурной традиции, желание испытать классические образцы этой традиции в условиях человеческой и природной действительности Нового Света [Шемякин, 2001. С. 195].

Карпентьер в приведенном отрывке отражает ту тенденцию восприятия природы латиноамериканской мыслью, которая прямо связана с исходной мифологемой «Рая Америки»: восхищение мощью и необузданностью природных сил. Однако есть немало известных мыслителей, которые, признавая могущество латиноамериканской природы, давали ей вместе с тем резко негативную оценку, акцентировали внимание на том, что взаимоотношения человека Латинской Америки с собственной средой обитания чрезвычайно сложны и драматичны. Данная тенденция непосредственно опиралась на другую исходную мифологему — «ада Америки». Приведем в этой связи цитату из работы венесуэльского писателя и мыслителя А. Услара Пьетри, в которой упомянутая тенденция выражена особенно четко.

«Латиноамериканцы всегда были тесно связаны с природой: для них она никогда не была просто фоном, она определяла самый образ их жизни. Основная часть Латинской Америки расположена в тропической или субтропической зонах, где природный ландшафт играет неизменно большую роль, чем в Европе. Не только неприступные снежные вершины Кордильер, но и безбрежные пространства равнин, невообразимые массивы непроходимых лесов и величие самых полноводных и самых переменчивых рек в мире, вся природа Латинской Америки необычайно враждебна и агрессивна по отношению к человеку. Сама необъятность этой природы угрожает ему. Растительность буйно разрастается и поглощает все. Время от времени наводнения превращают равнины во внутренние моря. Всего несколько часов пути отделяют густые, влажные леса от суровых, бесплодных нагорий.

Народ Латинской Америки веками жил в открытой вражде с природой. Растения и животные постоянно вторгались в его поселения. В Латинской Америке для взаимоотношений человека с природным пространством характерны динамичность и постоянное присутствие опасности, неизвестные европейцам. Человеку не удалось справиться с содрогаящейся землей, с бушующими потоками, с засушливыми или заболоченными равнинами, с вулканами, изрыгающими в небо пламя, с постоянно угрожающим и враждебным животным миром. Разноплеменную латиноамериканскую культуру пронизывает убеждение, что белое и черное население, пришедшее

на континент извне, еще не нашло контакта с природой» [Услар Пьетри, 1977. С. 32–33].

А. Услар Пьетри акцентирует различие между сложившейся в ходе взаимодействия различных традиций собственно латиноамериканской и автохтонной индейской культурами: «Отношение современных латиноамериканцев к вулканам, рекам, аллигаторам, змеям и т. д. отличается от отношения индейцев. Оно ближе к отношению европейцев, перенесших первоначальный шок в результате переселения и адаптации к новой среде. До сих пор природа для них нечто угрожающее и чуждое. Они воспринимают ее как нечто неизменно огромное, что довлеет над ними и враждебно им, как нечто, с чем они не в состоянии мирно сосуществовать» [Там же. С. 33].

Мыслитель непосредственно продолжает ту линию в интерпретации латиноамериканской природы и характера ее влияния на человека, которая была заложена в XIX в. Д.Ф. Сармьенто. Достаточно открыть первые страницы его самого знаменитого произведения «Фаундо»: «Зло, от которого страдает Аргентинская Республика, — это ее протяженность... Необъятность во всем: бескрайняя равнина, бесконечные леса, безбрежные реки... дикая природа окружает города, давит их, превращает в одинокие оазисы цивилизации...» [Сармьенто, 1995. С. 18, 23–26].

Примеры, иллюстрирующие тенденции, представленные А. Карпентьером — с одной стороны, Д.Ф. Сармьенто и А. Усларом Пьетри — с другой, можно было бы еще множить и множить [Кофман, 1997. С. 25–47, 108–186]. Подчеркнем еще раз ту мысль, которая уже была сформулирована выше: несмотря на разную оценку характера воздействия природы на человека Латинской Америки и образ его жизни, все те представители латиноамериканской культуры, кто так или иначе затрагивал эту тематику, сходятся в признании силы такого воздействия, а следовательно — и огромной значимости природного фактора в цивилизационном процессе в регионе.

Особая роль природы в цивилизационной системе России издавна обращала на себя внимание российских мыслителей. Так, уже Н.М. Карамзин выделял разнообразие природных условий как характерную отличительную черту России: «Не удивительно ли, как земли, разделенные вечными преградами естества, неизмеримыми пустынями и лесами непроходимыми, холодными и жаркими климатами, как Астрахань и Лапландия, Сибирь и Бессарабия, могли составить одну державу с Москвою?» [Карамзин, 1989. С. 14–15].

Многие отечественные мыслители подчеркивали чрезвычайно важное (в значительном числе случаев — решающее) значение воздействия особенностей географической среды на исторические судьбы России. Одним из первых начал разрабатывать данную проблематику П.Я. Чаадаев. Согласно его оценке, «есть один факт, который властно господствует над на-

шим многовековым историческим движением, который проходит через всю нашу историю, который содержит в себе... всю ее философию, который проявляется во все эпохи нашей общественной жизни и определяет их характер, который является в одно и то же время и существенным элементом нашего политического величия, и истинной причиной нашего умственного бессилия: это факт географический» [Чаадаев, 1991. С. 538].

В творчестве Чаадаева — истоки двух противоположных линий в интерпретации роли огромных российских пространств. Оценивая их воздействие на современную ему Россию резко отрицательно, он в то же время допускал, что в будущем они могут играть положительную роль в истории страны [Замятин, 2008].

Как и в Латинской Америке, в России осмысление собственных особенностей чаще всего шло по линии сопоставления с опытом Западной Европы, которое нередко выливалось в противопоставление российской специфики этому опыту. Так, один из наиболее известных отечественных историков, С.М. Соловьев, писал, сравнивая две различные части Европы: «...на западе земля разветвлена, острова и полуострова, на западе горы, на западе много отдельных народов и государств; на востоке сплошная громадная равнина и одно громадное государство. Первая мысль при этом, что две столь различающиеся между собой половины Европы должны были иметь очень различную историю. Мы знаем, как выгодно для быстроты развития общественной жизни соседство моря, длинная береговая линия, умеренная величина резко ограниченной государственной области, удобство естественных внутренних сообщений, разнообразие форм, отсутствие громадных, подавляющих размеров во всем, благорастворение воздуха, без африканского зноя и азиатского мороза, эти выгоды отличают Европу перед другими частями света; на эти выгоды указывают как на причину блестящего развития европейских народов, их господства над народами других частей света. Но, указывая на эти выгоды, должно разуметь только Западную Европу, ибо Восточная их не имеет; природа для Западной Европы, для ее народов была мать; для Восточной, для народов, которым суждено было здесь действовать, — мачеха...» [Соловьев, 1962. С. 7–9].

Как видно из приведенной цитаты, признание детерминирующего воздействия природного окружения на историю России (и всей Восточной Европы) сочетается у Соловьева с резко отрицательной оценкой характера и последствий такого воздействия. Крупнейший российский историк выступает в данном случае как представитель западнической либеральной традиции.

К той же традиции можно отнести и В.О. Ключевского — другого крупнейшего историка России 2-й половины XIX — начала XX вв. По его словам, природа России «часто смеется над самыми осторожными расчетами великоросса: своенравие климата и почвы обманывает скромные его ожидания и, привыкнув к этим обманам, расчетливый великоросс любит,

подчас, очертя голову, выбрать самое что ни на есть безнадежное и нерасчетливое решение, противопоставляя капризу природы каприз собственной отваги. Эта склонность дразнить бытие, играть в удачу и есть великорусский авось. В одном уверен великоросс — что надобно дорожить ясным летним рабочим днем, что природа отпускает ему мало удобного времени для земледельческого труда и что короткое великорусское лето умеет еще укорачиваться безвременным неожиданным ненастьем. Это заставляет великорусского крестьянина спешить, усиленно работать, чтобы сделать много в короткое время и впору убраться с поля, а затем оставаться без дела в осень и зиму. Так великоросс приучался к чрезмерному кратковременному напряжению своих сил, привыкал работать скоро, лихорадочно и споро, а потом отдыхать в продолжение вынужденного осеннего и зимнего безделья. Ни один народ в Европе не способен к такому напряжению труда на короткое время, какое может развить великоросс; но и нигде в Европе, кажется, не найдем такой непривычки к ровному, умеренному и размеренному постоянному труду, как в той же Великороссии» [цит. по: Лосский, 1990. С. 37–38].

Итак, согласно Ключевскому, российская природа определяет структуру и сам характер труда, а в связи с этим и социально-психологические характеристики русского народа, во всяком случае, основной его части — крестьян. Хотя воздействие природных условий и не оценивается столь однозначно отрицательно, как у Соловьева, все же в трактовке Ключевского оно обуславливает очень большие трудности при организации трудового процесса и формирование некоторых качеств (как, например, особо выделяемой русским историком «непривычки к размеренному труду»), которые трудно оценить со знаком «плюс» и которые, несомненно, были препятствием на пути развития страны.

Совершенно иной подход к рассматриваемой проблеме типичен для сформировавшегося в 1920–1930-е гг. евразийского направления российской мысли [Трубецкой, 1993. С. 36–39; Савицкий, 1993. С. 100–160; Вернадский, 1927; и др.]. Природа России оценивается ими однозначно положительно. «Такая оценка обусловлена прежде всего тем, что географическая природная среда нашей страны (“месторазвитие”, если использовать излюбленный термин евразийцев) является в интерпретации мыслителей данного направления главной предпосылкой возникновения особой евразийской цивилизации и основным фактором, обуславливающим ее специфику» [Шемякин, 2001. С. 199].

Определяющая особенность России-Евразии — ее континентальный характер. Основа основ духовного строя российско-евразийской цивилизации — особое «ощущение континента», которое противопоставлено «западноевропейскому ощущению моря» [Савицкий, 1993. С. 124]. Согласно образному определению П. Савицкого, Россия-Евразия — это «контин-

нент — океан» [Там же]. В конечном итоге, в трактовке сторонников данного течения именно из качества континентальности вытекают все остальные характерные черты российско-евразийской цивилизации [Там же. С. 123—130].

На рубеже XX—XXI вв. наблюдается ренессанс евразийства, представители которого продолжают отстаивать тот же комплекс взглядов. Пожалуй, самым знаменитым из идеологов евразийства 2-й половины XX в. являлся Л.Н. Гумилев, посвятивший немало страниц обоснованию идеи об исходной географической целостности евразийского «месторазвития» [Гумилев, 1995. С. 31—54]. Евразийские воззрения получили довольно широкое распространение в современной отечественной научной литературе и публицистике, образовав прочный симбиоз с геополитическими концепциями. Так, согласно А.С. Панарину, воспроизводящему ключевые положения глобальных геополитических моделей, разработанных Х. Маккиндером, Н. Спайкменом, С. Коэном и другими авторами (деление мира на две полусферы — сухопутную или континентальную — хартленд; морскую или океаническую — римленд), специфика и историческая роль России-Евразии определяется ее функцией главного «держателя» хартленда [Панарин, 1995. С. 58]. Различные, в т.ч. и предельно вульгаризированные варианты этой идеи получили широкое распространение среди современных последователей Л.Н. Гумилева.

Следует отметить, что мысль об особом значении природной составляющей в системе российской цивилизации разделяли и многие влиятельные критики евразийства, в принципе выступавшие против однозначной абсолютизации роли географического фактора. Так, Бердяев писал: «У русских людей “природа”, стихийная сила сильнее, чем у западных людей... Необъятность русской земли, отсутствие границ и пределов выразились в строении русской души. Пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта. На Западе тесно, все ограничено, все оформлено и распределено по категориям, все благоприятствует образованию и развитию цивилизации — и строение земли и строение души. Можно было бы сказать, что русский народ пал жертвой необъятности своей земли, своей природной стихийности» [Бердяев, 1990. С. 8]. Н.О. Лосский, один из наиболее крупных российских философов XX в., отнюдь не склонный к абсолютизации роли природно-климатических факторов в цивилизационном процессе, отмечает тем не менее «большие трудности овладения природою в стране с таким климатом, как в значительной части России, где, например, в Сибири огромные пространства малопригодны для культуры вследствие вечной мерзлоты» [Лосский, 1990. С. 52].

Видный русский мыслитель XX в. В.Н. Ильин, в принципе придававший, как и Лосский, решающее значение духовно-религиозному фактору, подчеркивал вместе с тем прямую связь особенностей духовного склада

русских людей со спецификой окружающей их природной среды: «Издали иногда кажется, что Россия — страна вечной зимы, область никогда не прекращающегося холода. Конечно, такой образ — только символ, и притом символ односторонний, неполный. Весна в России бывает — и роскошная весна!.. В России, однако, много пространств, отмеченных вечно мерзлой почвой. И будучи страной больших красот, Россия, тем не менее, никак не может быть признана “страной нег” и “наслаждений”... и к русскому искусству, и к русской душе нет хода любителю, ищущему того, что французы называют “plaisirs”, “douceur de vivre” (радостью жизни, наслаждением жизни)» [Ильин, 1997. С. 41]. Он называет носителей русской духовности «людьми лунного света» — образ, впервые примененный В.В. Розановым для характеристики монахов и вообще аскетов [Ильин, 1997. С. 43]. И это невольно вызывает в памяти именно зимний лунный пейзаж, бескрайние заснеженные просторы Восточно-Европейской равнины...

Думается, замечательный по глубине (и красоте!) образ-символ «люди лунного света» может быть одним из ключевых при определении специфики российской культуры. Приведенные высказывания Ильина — прекрасная иллюстрация, подтверждающая выдвинутый Бердяевым тезис о соответствии «пейзажа русской земли» и «пейзажа русской души». Разумеется, мыслеобраз «люди лунного света» включает в себя в трактовке Ильина нечто гораздо большее, чем просто констатацию воздействия природных условий на духовный склад русских. И тем не менее: перед нами яркий пример того, как реалии природы проявляют себя в самом внутреннем строе культуры, формируя ее символическую ткань.

Особое место природного фактора в цивилизационной системе и планетарный масштаб воздействия данного фактора на человека и общество — общие черты России и Латинской Америки. В то же время нельзя не сказать и о тех различиях, которые прослеживаются между ними по данному параметру. Прежде всего бросается в глаза то, что в Латинской Америке флора и фауна все же гораздо более агрессивны по отношению к человеку, чем в России. Хотя, конечно же, С.М. Соловьев прав, считая природные условия европейской части России значительно менее благоприятными для человеческой деятельности, прежде всего хозяйственной, чем в Западной Европе [Ионов, 1994. С. 12], и хотя природа Сибири и Дальнего Востока суровее, чем в Восточной Европе, все же в России-Евразии нет ничего похожего по масштабам ни на полчища насекомых, вторгающихся в человеческие жилища, ни на обилие ядовитых змей, крокодилов и т.п., чем так богат животный мир Латинской Америки, особенно в тропической зоне.

«Если брать картину в целом, уровень разнообразия природной среды [Латинской Америки] выше, чем в России-Евразии, где нет такого буйства форм животной и растительной жизни, как в регионе к югу от Рио-Гран-

де. Это, несомненно, связано с климатическими различиями, с тем обстоятельством, что, в отличие от российской территории, основная часть Латинской Америки находится в тропиках и субтропиках. Значительно более однообразен и менее контрастен в российском случае рельеф, преимущественно равнинный. Здесь нет ничего похожего по своему значению на единую горную цепь Анд-Кордильер: горы лишь окаймляют и кое-где пересекают единый колоссальный равнинный массив. Соответственно, несравненно меньшая часть территории российской Евразии подвержена воздействию вулканической активности: хотя вулканы есть и у нас (прежде всего на Камчатке), роль, которую играют периодические извержения вулканов в латиноамериканской жизни, их разрушительные последствия в целом гораздо более значительны, чем в российском случае» [Шемякин, 2001. С. 201–202].

С охарактеризованными различиями связана и разница в степени адаптации человека к природной среде и, соответственно, в мере конфликтности в его взаимоотношениях с этой средой в Латинской Америке и в России-Евразии.

Огромное значение имеет то обстоятельство, что подавляющее большинство современного населения Латинской Америки — потомки относительно недавних переселенцев из другого полушария. Это касается как европейцев, так и африканцев. И те, и другие (европейцы в большей степени в силу колоссальных масштабов контраста действительности Нового Света с их прежней средой обитания) испытали глубочайший психологический шок при столкновении с природой нового континента. Вследствие этого процесс их адаптации к условиям жизни в западном полушарии (в южной его части) оказался чрезвычайно трудным и мучительным. По свидетельству многих, процесс этот не завершен и поныне. Вот так пишет об этом А. Услар Пьетри: «У нас есть многочисленные факты, говорящие о страхе и тревоге, которые охватывали испанцев, когда они сталкивались с природой Латинской Америки. В записках иезуита Хосе де Акосты, относящихся к концу XVI века, описывается страх, который они испытали, столкнувшись с незнакомой природой, с миром неизвестных им растений и животных. Для европейцев путешествие через Атлантику само по себе означало резкий разрыв с вековыми устоями и образом жизни, связывавшими их с окружающей действительностью. Это нарушение преемственности и столкновение с совершенно новыми явлениями и измерениями не могли не повлиять на психический склад людей, на их отношение к жизни. Все прежние установки и связи были внезапно нарушены. Менялись представления о пространственных масштабах и расстояниях, и это оказало огромное влияние на умы людей. Это вызывало нечто вроде психической неуравновешенности и мучительное чувство разлада человека с окружающим миром. Все было иным, изменчивым и незнакомым: дождь — ливнем,

низвергающимся с грозных небес, а реки — неоглядными водными пространствами без берегов... Легко представить себе, какое чудовищное психологическое напряжение должны были испытывать конкистадоры, когда в их сознании нарушились все пространственные взаимоотношения, до сих пор определявшие и охранявшие их жизнь.

Мы не знаем, что чувствовали спутники Франсиско до Орельяны, когда они, ничтожно малые по сравнению с бесконечным пространством, плыли вниз по безбрежной, таинственной Амазонке... Мы можем лишь догадываться, что испытал Васко Нуньес де Бальбоа, когда впервые увидел Тихий океан, что думали отряды захватчиков-авантюристов по мере того, как проходили дни, а они не видели конца травянистой степи, колышущейся на равнинах Ориноко и Ла-Платы. Нам трудно представить себе также чувство благоговейного трепета, которое овладело соратниками Писарро, когда они впервые увидели грозные неприступные склоны Анд.

Возможно, что большинство преступлений и психических расстройств среди завоевателей Латинской Америки объясняется именно тем, что, пойдя на столь необычный шаг, они нарушили свои нормальные, традиционные связи с родной природой. Этот психический склад сохранился в различных формах среди потомков испанских конкистадоров и черного населения: они — наследники разлада, который полностью так и не преодолен» [Услар Пьетри, 1977. С. 32—33].

«В ареале российской цивилизации наблюдается иная картина. Здесь никогда не было ничего подобного по своим масштабам тому “шоку открытия”, который испытали европейцы в Америке. За более чем тысячелетнее существование России как особой социокультурной общности (в разных исторических ипостасях) практически для всех этнолингвистических групп, составивших ядро русского народа, земли Восточно-Европейской равнины стали родными. Здесь можно говорить о практически полной адаптации человека к природной среде» [Шемякин, 2001. С. 203]. При освоении русскими Сибири так же не наблюдалось ничего, что можно было бы сравнить по силе и глубине с тем шоковым состоянием, которое испытывали потомки конкистадоров в Америке: несмотря на всю мощь сибирской природы, на то, что приспособление к ней требовало, несомненно, больших усилий, чем в европейской части России, отличия от прежней среды обитания здесь были несравненно меньше (поморами они вообще, по-видимому, едва ощущались), чем в случае с представителями Иберийской Европы, прибывшими на территорию Южной и Центральной Америки. В целом можно констатировать, что в российском случае отсутствует тот глубинный разлад между человеком и окружающей средой, который оказался характерен для региона к югу от Рио-Гранде. Таким образом, степень адаптации субъекта цивилизации к условиям среды обитания оказалась в России существенно выше, а мера конфликтности в отношениях человека с природой — меньше, чем в Латинской Америке. Отсюда и различия в способах визуализации пространства. Несмотря на контрастные оценки его роли в развитии и вообще в судьбе страны представителями различных течений, ничего

подобного мифологемам «рая Америки» и «ада Америки» в российском духовном космосе не возникло.

Библиография

Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва, 1990. 224 с.

Вернадский Г.В. Начертания русской истории. Прага, 1927. 263 с.

Гумилев Л.Н. Историко-философские сочинения князя Н.С. Трубецкого (Заметки последнего евразийца) // Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. Москва, 1995. 798 с.

Замятин Д.М. Россия и нигде: географические образы и становление российской цивилизационной идентичности // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. Вып. 24. Москва, 2008. С. 64–90.

Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. Санкт-Петербург, 1997. 466 с.

Ионов И.Н. Российская цивилизация и истоки ее кризиса: IX — начало XX в. Москва, 1884. 416 с.

Карамзин Н.М. История государства Российского: в 12 т. Т. 1. Москва, 1989. 643 с.

Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. Москва, 1984. 416 с.

Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. Москва, 1997. 320 с.

Лосский Н.О. Характер русского народа. Кн. 1. Москва, 1990. 64 с.

Панарин А.С. Россия в Евразии: геополитические вызовы и цивилизационные ответы // Цивилизации и культуры: Научный альманах. Вып. 2: Россия и Восток: цивилизационные отношения. Москва, 1995. С. 51–67.

Савицкий П.Н. Два мира // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология / Рос. АН, Ин-т философии; [ред.-сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская]. Москва, 1993. С. 114–122.

Савицкий П.Н. Евразийство // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология / Рос. АН, Ин-т философии; [ред.-сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская]. Москва, 1993. С. 100–113.

Савицкий П.Н. Континент — океан: Россия и мировой рынок // Исход к Востоку: Предчувствия и свершения: Утверждение евразийцев. Кн. 1. София, 1921. 110 с.

Савицкий П.Н. Степь и оседлость // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология / Рос. АН, Ин-т философии; [ред.-сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская]. Москва, 1993. С. 123–130.

Савицкий П.Н. Хозяин и хозяйство // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология / Рос. АН, Ин-т философии; [ред.-сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская]. Москва, 1993. С. 131–160.

Сармьенто Д.Ф. Избранные сочинения. Москва, 1995. 544 с.

Соловьев С.М. История России с древнейших времен: в 15 т. Кн. VIII, т. 15. Москва, 1962. 674 с.

Трубецкой Н.С. Мы и другие // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология / Рос. АН, Ин-т философии; [ред.-сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская]. Москва, 1993. С. 77–89.

Трубецкой Н.С. О туранском в русской культуре // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология / Рос. АН, Ин-т философии; [ред.-сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская]. Москва, 1993. С. 59–76.

Трубецкой Н.С. Об истинном и ложном национализме // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология / Рос. АН, Ин-т философии; [ред.-сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская]. Москва, 1993. С. 36–47.

Трубецкой Н.С. Общевразийский национализм // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология / Рос. АН, Ин-т философии; [ред.-сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская]. Москва, 1993. С. 90–99.

Трубецкой Н.С. «Русская проблема» // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология / Рос. АН, Ин-т философии; [ред.-сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская]. Москва, 1993. С. 48–58.

Услар Пьетри А. Искусство, пришедшее из тропиков // Курьер ЮНЕСКО. 1977. Сентябрь–октябрь. С. 32–33.

Чаадаев П.Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 1. Москва, 1991. 768 с.

Шемякин Я.Г. Европа и Латинская Америка: Взаимодействие цивилизаций в контексте всемирной истории. Москва, 2001. 391 с.

УДК 930.2 + 069 + 004

Е.А. Воронцова, Е.А. Vorontsova

ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКИ И МУЗЕИ – БИБЛИОТЕКИ – АРХИВЫ КАК ХРАНИЛИЩА ИСТОЧНИКОВ ИНФОРМАЦИИ: ТЕОРИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ, ПРАКТИКА

INFORMATION SUPPORT OF HISTORICAL SCIENCE AND MUSEUMS – LIBRARIES – ARCHIVES AS REPOSITORIES OF INFORMATION SOURCES: THEORY, METHODOLOGY, PRACTICE

Аннотация: в статье дается сжатый очерк проблемы информационного обеспечения исторической науки, ее теоретико-методологических аспектов, взаимодействий на этом поприще с музеями – библиотеками – архивами как хранителями источников информации разных типов и, вследствие этого, хранителями социальной памяти. Конституруется интерес к этой проблеме, ее недостаточная отрефлексированность научным и музейным – библиотечным – архивным сообществами и необходимость дальнейшего исследования.

Abstract: the article provides a succinct essay on the problem of information support of historical science, its theoretical and methodological aspects, interactions in this field with museums – libraries – archives as a custodians of information sources of different types and custodians of social memory. The authors state interest in this issue, as well as its poor state of knowledge in scientific and museum – library – archival communities, and the need for further research.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, изобразительные источники, информация, информационное обеспечение, информационная инфраструктура, музеи – библиотеки – архивы, взаимодополняемость, саморефлексия, коммуникация.

Keywords: historical science, source study, pictorial sources, information, information support, information infrastructure, museums – libraries – archives, complementarity, self-reflection, communication.

Первые публикации данной статьи – в сборниках серии: Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. Л.И. Бородин, А.Д. Яновский (Москва, 2015. С. 33–40); Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. А.О. Чубарьян, В.Р. Фирсов (Москва, 2016. С. 87–93; с изменениями и дополнениями); Роль архивов в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. В.Ю. Афиани, Ю.А. Петров (Москва, 2017. С. 73–80; с изменениями и дополнениями); Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. М.Д. Афанасьев, Н.К. Леликова, А.Ю. Самарин (Москва, 2018. С. 22–29).

Статья публикуется с изменениями и дополнениями.

И наука (историческая наука в том числе), и музеи – библиотеки – архивы являются порождением человеческого разума и служат удовлетворению, пожалуй, главной потребности человека – познавать мир во всех его проявлениях, идентифицировать себя в этом мире, искать и находить смысл в своем существовании. Этим определяется их родство. Но есть и отличия, связанные с тем, что они удовлетворяют главную потребность разными способами, методами, средствами, благодаря чему позволяют человеку смотреть на мир с разных сторон, стереоскопически. Из такого сочетания родства и отличия вытекает необходимость науки и музеев – библиотек – архивов друг для друга, их взаимодополняемость, возможность взаимодействовать, многократно усиливая свой познавательный, репрезентационный и адаптационный потенциал в интересах *Homo cognitionis* (человека познающего).

Для удовлетворения потребности в знании человек должен совершать некие действия по добыванию, усвоению и производству информации (деятельностный аспект), получать результаты – новую информацию, фиксировать ее в социальной памяти с помощью исторических источников разных типов, выступающих в ипостаси музейных предметов, изданий и

документов, хранить (по преимуществу в музеях — библиотеках — архивах) и репрезентировать для передачи следующим поколениям. Получается, что информация — это пища для ума и его порождение, произведенный им «продукт», а информационное обеспечение включает в себя, с одной стороны, деятельность по поиску, сбору, обработке, накоплению и хранению, распространению и использованию репрезентативной и достоверной информации, необходимой для решения поставленных задач (в нашем случае — в области изучения истории), а с другой — саму такую информацию, определенным образом структурированную и представленную в удобном для ее «потребителя» (исследователя) виде.

Нами уже отмечалось [Воронцова, 2015(б)], что постановка данной проблемы применительно к исторической науке (и шире — к гуманитарным наукам) стала возможной благодаря наработкам в области информационных технологий, управления персоналом, экономики, социологии, политтехнологий (где информационное обеспечение трактуют как фундаментальную проблему). Значимых результатов достигли библиотековеды и сотрудники библиотек, исследователи, работавшие в ИНИОН РАН [Виноградов, 2016(а); Виноградов, 2016(б); Каленов, 2007; Каленов, 2008; Чубарьян, 2016].

Принципиальное значение имеет введение положения, перенесшего центр тяжести с технологий (форм, способов, инструментария) на содержание деятельности по приращению научного знания: информационное обеспечение есть фактор самоорганизации и саморегуляции науки на основе саморефлексии. Оно позволило по-иному понять роль в информационном обеспечении исторической науки исследований в области источниковедения и исторической информатики, включая применение количественных методов (И.Д. Ковальченко, Л.И. Бородкин), когнитивной истории (идея О.М. Медушевской об информационном ресурсе и др.), историографии, задача которой — анализ текстов, отражающих саморефлексию исторической науки и являющихся результатом рефлексии историков в поле их профессиональной деятельности (Л.П. Репина, А.В. Полетаев, И.М. Савельева и др.).

Что касается самой информации, то для исторической науки важно, чтобы она была структурирована так, чтобы наилучшим образом обеспечивать сохранение в актуальном состоянии и приращение научного знания и минимизировать информационные шум и энтропию, удовлетворять потребности конкретных исследователей, научных школ, направлений. Информация должна отвечать критериям, достаточно хорошо описанным в источниковедении: быть достоверной, точной, репрезентативной (это делает возможным корректный перенос на генеральную совокупность результатов, полученных при анализе выборки), необходимой и достаточной для исследования. Целью описания, изучения, ранжирования, группиров-

ки исторических источников является создание условий для максимально полного извлечения из них информации. При нашем подходе важное место отводится ее фиксации, аккумуляции, сжатию — и, в числе прочего, изучению в этом отношении справочных библиографических изданий (они — объект исследования авторов данного сборника) и энциклопедий (сводов устоявшихся, апробированных и легитимированных научным сообществом знаний, играющих особую роль в продвижении научных взглядов к читателям, их закреплении в общественном сознании).

Такое понимание проблемы информационного обеспечения исторической науки определило и наш взгляд на роль музеев — библиотек — архивов в оном. Как базовые элементы ее информационной инфраструктуры они выполняют функции информационного ресурса, места аккумуляции и (в большей или меньшей степени) репрезентации исторического знания, места коммуникации носителя знания (историка, автора экспозиции, публикатора и т.д.) с познающими субъектами, но выполняют их по-своему, что связано с их спецификой. В музеях и архивах сосредоточиваются первоисточники, подлинные свидетельства прошлого: в архивах — это документы, главным образом письменные источники; в музеях преобладают «вещи», т.е. источники невербальные. В отличие от них библиотеки хранят информацию, запечатленную в виде разного рода изданий, полученную на основе анализа первоисточников; и собирают они эту информацию прежде всего с целью предоставлять ее «потребителям» — читателям.

Музейные собрания, фонды библиотек и архивов с точки зрения историка являются репрезентативной, систематизированной выборкой исторических источников (первичных, вторичных и т.д.); для исследователя это — и их преимущество (готовая выборка сберегает время поиска источников информации), и недостаток (т.к. выборка осуществлена не под цели и задачи данного исследования). Основная задача упорядочения собраний, фондов заключается в том, чтобы обеспечить наилучшую сохранность составляющих их музейных предметов, документов и изданий (источников информации) и их актуализацию — при обязательном условии корректного использования (в музеях — главным образом в виде экспозиций и выставок, т.е. «текстов», где доминирует невербальная информация). Полноценное их функционирование в качестве информационных ресурсов требует совершенствования стратегий комплектования, описания, типологического и сравнительно-исторического изучения музейных предметов — документов — изданий, а также методов, разрабатываемых источниковедением (историческим, музейным) и исторической библиографией.

Экспозиции и выставки музеев как место репрезентации исторического знания представляют собой информационные системы, предназначенные для актуализации информации: при посредстве экспонатов исторический

процесс отображается так, как он осмыслен авторами экспозиции, и воспринимается посетителями благодаря их способности к рефлексии. В архивах и особенно библиотеках основное место репрезентации — читальные залы. Для архивов особое значение имеют такие способы репрезентации хранимого, как научно-справочный аппарат, публикация того, что его составляет, и самих архивных документов (как в традиционной, так и в электронной форме), а для библиотек — библиографирование и представление его результатов в каталогах и библиографических пособиях.

Выполнение этих двух функций невозможно без коммуникации участников информационного процесса, происходящего в рамках и на базе музеев — библиотек — архивов. Для информационного обеспечения исторической науки первостепенное значение имеет коммуникация хранителя информации и историка-профессионала, осуществляемая с целью получения нового знания (в результате извлечения информации из источников разных типов: музейных предметов — документов — изданий) и его репрезентации в формах, присущих каждому из рассматриваемых хранилищ информации. Ее эффективность во многом зависит от технологий, которые должны быть адекватны решаемым задачам. В исторической науке им уделяется настолько большое внимание, что сформировалась специальная дисциплина — историческая информатика.

Возможность симбиоза исторической науки и хранилищ информации (музеев — библиотек — архивов), о которой сказано выше, помимо прочего вытекает из предназначения этих институтов социальной памяти и их потребности друг в друге для его реализации: музеи — библиотеки — архивы аккумулируют и хранят отобранные на основе четкой системы принципов, разработанных музееведением — библиотековедением — архивоведением, репрезентативные совокупности источников информации разных типов, историческая наука извлекает из них информацию, накапливая знания о прошлом, а затем «потребители» (включая музеи — библиотеки — архивы) используют ее в своей деятельности. Отбор источников и структурирование информации для нужд ее хранилищ и для нужд науки совпадают лишь отчасти, что понятно (у каждого из них свои цели, задачи, функции), но именно это позволяет им взаимодействовать, использовать методы друг друга, обмениваться результатами своей работы, осуществлять коммуникацию научного сообщества и сообществ хранителей (работающие в музеях — библиотеках — архивах историки применяют там профессиональные знания и навыки, а сотрудники этих институций преподают в вузах, системе повышения квалификации и непрерывного образования, передавая свой опыт).

Теоретическое осмысление проблемы информационного обеспечения исторической науки и роли музеев — библиотек — архивов в нем требует методологического подкрепления, что позволит рационализировать

деятельность по поиску, сбору, обработке, накоплению и хранению, распространению и использованию информации. Очевидное следствие такой рационализации — повышение коэффициента полезного действия исследовательского процесса за счет снижения затрат сил, времени, средств на формирование качественных информационных ресурсов, на актуализацию хранимого музеями — библиотеками — архивами историко-культурного наследия, на вовлечение его в научный оборот. Как настоящая сегодня ощущается потребность в комплексном изучении имеющихся ресурсов для того, чтобы сопоставить и соотнести друг с другом ресурсы традиционные и электронные, виртуальные, чтобы устранить дублирование, выявить образовавшиеся лакуны и приступить к их системному заполнению.

Изучение практической деятельности по информационному обеспечению исторической науки, ее достижений и ошибок, моделей, технологий позволит глубже понять поставленную проблему и проверить соответствие сформулированных теоретико-методологических посылок реальности, показать «уходы» (из актуального состояния) и «возвраты» информации, представить эту деятельность во всем ее многообразии и конкретике, выявить этапы ее развития в контексте истории науки и культуры, создать целостную картину. Полученные при этом результаты могут дать бесценный материал для совершенствования этой деятельности в условиях информационной эпохи (со всеми ее преимуществами и рисками, связанными с нарастанием скорости течения информационных процессов и гипертекучестью информации в виртуальном цифровом пространстве), в т.ч. и в плане взаимодействия с музеями как хранителями овековеченной памяти человечества, а также с библиотеками и архивами.

Апробация поставленной нами проблемы принесла уже некоторые плоды, зафиксированные не только в наших статьях, но и в сборниках материалов конференций, в рамках которых проходило ее обсуждение. Предтечей ее постановки можно считать сборник 2002 г., вошедший в списки литературы ряда вузовских курсов по музеологии [Современная историография и проблемы содержания..., 2002]; идею тогда поддержали в ГИМе (В.Л. Егоров, Л.И. Скрипкина). Впервые же проблема рассматривалась применительно к библиотекам в 2013 г. на юбилейной конференции ГИМа и ГПИБ России [150 лет на службе науки и просвещения, 2014; Бородкин, Воронцова, Мироненко, 2013]; вернулись к этой теме в 2016 г. — на Румянцевских чтениях [Румянцевские чтения, 2016] и XXI ежегодной конференции Российской библиотечной ассоциации («круглый стол», организованный секциями: 35 — специальных научных, научно-технических и технических библиотек; 07 — по истории библиотек; 34 — по особо ценным рукописным документам и редким книгам).

На II Всероссийской конференции «Современные тенденции в развитии музеев и музееведения» 2014 г. (Институт истории СО РАН, Новосибирск) проблема была одной из основных — прозвучала и на пленарном заседании, и на специальной секции [Современные тенденции в развитии музеев и музееведения, 2014], а на научно-практическом семинаре в марте 2015 г., посвященном Году литературы в России (основные организаторы — ГИМ и Государственный литературный музей), — центральной.

21 февраля 2017 г. в Институте научной информации по общественным наукам РАН состоялась презентация проекта и научно-практический семинар «Трансформации музеев — библиотек — архивов и информационное обеспечение исторической науки в информационном обществе» [Воронцова, 2017; Трансформации музеев — библиотек — архивов, 2017]. Архивной теме были посвящены два «круглых стола» 2017 г. Первый из них («Роль архивов в формировании источниковой базы историка и информационном обеспечении исторической науки») прошел 6 апреля на историческом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова и был организован кафедрой источниковедения [Бондарева, 2017], второй («Роль архивов в информационном обеспечении исторической науки») — 16 мая в Институте российской истории РАН (организаторы: Архив РАН, Архивный совет РАН, Историко-архивный институт РГГУ, ИРИ РАН). Участники оценили их как плодотворные для взаимного обмена опытом и мнениями между историками, специалистами в области архивоведения и архивистами-практиками, для более глубокого понимания общих проблем и совместного поиска путей их решения.

С 2018 г. проблема обсуждается уже со стороны конкретных типов информации и ее источников. 19 апреля 2018 г. состоялась конференция «Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки» (Государственная публичная историческая библиотека России, Москва; см. о ней: [Шапошников, Суслов, Степанов, Воронцова, 2018; Ланской, 2018]), а 15 мая 2018 г. — совместное заседание секций 24 (библиографии и информационно-библиографического обслуживания) и 34 (по особо ценным рукописным документам и редким книгам) по той же теме на Всероссийском библиотечном конгрессе — XXIII ежегодной конференции Российской библиотечной ассоциации во Владимире.

Изобразительные источники как носители визуальной информации и их значение для информационного обеспечения исторической науки были темой дискуссий на двух конференциях этого года: 28 февраля — на историческом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова (организаторы — кафедры источниковедения и исторической информатики этого факультета; при участии Ассоциации «История и компьютер» и Российского общества историков-архивистов); 4 апреля — в Институте всеобщей истории РАН

(организатор – Институт всеобщей истории РАН; при участии Российского общества интеллектуальной истории и Ассоциации «История и компьютер») [Воронцова, 2019].

Многочисленность участников всех мероприятий, институциональный и географический охват, отклики на публикации, объемность и представительность уже вышедших сборников серии [Роль музеев, 2015; Роль библиотек, 2016; Роль архивов, 2017; Роль библиографии, 2018] и издаваемого сейчас сборника являются показателем интереса к проблеме информационного обеспечения исторической науки. В то же время характер обсуждений, статьи в уже опубликованных сборниках и в сборнике публикуемом показывают, что проблема еще не отражена в должной мере. Требуют дальнейшего исследования теоретико-методологические подходы к ней, а также собственно история информационного обеспечения исторической науки. Мы надеемся, что волна интереса не угаснет и такие исследования появятся в ближайшем будущем.

Библиография

150 лет на службе науки и просвещения: сб. материалов Юбилейной международной научной конференции, Москва, 5–6 декабря 2013 г. / Гос. публ. Ист. б-ка России. Москва, 2014. С. 363–508.

Бондарева Т.И. Встреча архивистов и историков на истфаке МГУ // Отечественные архивы. 2017. № 3. С. 114–115.

Бородкин Л.И., Воронцова Е.А., Мироненко С.В. Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки // Исторический журнал: научные исследования. 2013. № 6. С. 572–577. DOI: 10.7256/2222–1972.2013.6.11513.

Виноградов В.А. Роль научной информации в развитии исследований советских историков // Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. А.О. Чубарьян, В.Р. Фирсов. Москва, 2016(а). С. 94–104.

Виноградов В.А. Роль научной информации в развитии наук об обществе и человеке: итоги и перспективы деятельности ИНИОН РАН // Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. А.О. Чубарьян, В.Р. Фирсов. Москва, 2016(б). С. 443–461.

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки в информационном обществе (трансформация музеев – библиотек – архивов) // Библиография. 2017. № 3. С. 146–150.

Воронцова Е.А. Историческая наука и музей: «нам не жить друг без друга» // Современная историография и проблемы содержания исторических экспозиций музеев. По материалам «круглого стола», состоявшегося 18 мая 2001 г. в Орле. Москва, 2002. С. 8–16.

Воронцова Е.А. Международная конференция в Институте всеобщей истории РАН // Новая и новейшая история. 2019. Вып. 5. С. 249–253.

Воронцова Е.А. Музей – архив – библиотека за информационное обеспечение исторической науки и против информационной энтропии // Информационное обеспечение науки: новые технологии: сборник материалов XIX научно-практического семинара БЕН РАН. Москва, 2015(а). С. 222–231.

Воронцова Е.А. Музей как базовый элемент информационной инфраструктуры исторической науки // Диалог со временем. 2015(б). Вып. 49. С. 163–189.

Каленов Н.Е. Библиотеки и информационное обеспечение науки в современных условиях // Информационные ресурсы России. 2008. № 1. С. 12–15.

Каленов Н.Е. Библиотеки ЦБС БЕН РАН и информационное обеспечение науки // Новые технологии в информационном обеспечении: сб. науч. трудов. Москва, 2007. С. 9–20.

Ланской Г.Н. «Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки»: итоги научной конференции [в Государственной публичной исторической библиотеке России, 19 апреля 2018 г.] // Библиотечное дело. 2018. № 8. С. 33–34.

Роль архивов в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. В.Ю. Афиани, Ю.А. Петров. Москва, 2017. 1008 с.

Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. М.Д. Афанасьев, Н.К. Леликова, А.Ю. Самарин. Москва, 2018. 819 с.

Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. А.О. Чубарьян, В.Р. Фирсов. Москва, 2016. 672 с.

Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. Л.И. Бородин, А.Д. Яновский. Москва, 2015. 752 с.

Румянцевские чтения – 2016: материалы междунар. науч.-практ. конф. Российской гос. б-ки (12–13 апр. 2016) / Российская гос. б-ка, Библ. Ассамблея Евразии; сост. Е.А. Иванова. Ч. 1–2. Москва, 2016.

Современная историография и проблемы содержания исторических экспозиций музеев. По материалам «круглого стола», состоявшегося 18 мая 2001 г. в Орле / [Сост. Е.А. Воронцова, Л.И. Скрипкина]. Москва, 2002. 295 с.

Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: материалы II Всероссийской научно-практической конференции (Новосибирск, 29 сентября – 3 октября 2014 г.) / Отв. ред. В.А. Ламин, О.Н. Шелегина. Новосибирск, 2014. 223 с.

Трансформации музеев – библиотек – архивов и информационное обеспечение исторической науки в информационном обществе: сб. ст. по материалам научно-практического семинара. ИНИОН РАН, 21 февраля 2017 г. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. И.В. Зайцев / ИНИОН РАН. Москва, 2017. 320 с.

Чубарьян О.С. Место библиотек в продвижении научной и технической информации // Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. А.О. Чубарьян, В.Р. Фирсов. Москва, 2016. С. 15–24.

Шапошников К.А., Суслов А.Ю., Степанов Б.Е., Воронцова Е.А. Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки [о конференции в ГПИБ России, апрель 2018] // Библиография. 2018. № 4. С. 150–153.

ЦЕНТРЫ СОЗДАНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ КАК БАЗОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ ИНФОРМАЦИОННОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКИ

УДК 069.5

М.А. Полякова, М.А. Polyakova

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ УТРАЧЕННЫХ УСАДЕБНЫХ МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЙ

ROLE OF FIGURAL SOURCES IN THE HISTORICAL RECONSTRUCTION OF LOST MUSEUM COUNTRY-SEAT'S COLLECTIONS

Аннотация: актуальная ныне проблема исторической реконструкции утраченных музейных собраний рассматривается в статье на примере ряда усадебных коллекций, целостность которых была нарушена в различные периоды отечественной истории. Это было связано как с меняющимися идеологическими установками, так и с новыми научными подходами и технологиями в музейной науке. Исторически реконструированная коллекция может стать основой для создания виртуальных музейных публикаций (каталогов, выставок). Автор подчеркивает важную роль изобразительных источников в этом процессе.

Annotation: the article deals with the current problem of the historical reconstruction of lost museum collections. It is considered an example of several country-seat's collections, completeness of which was destroyed during different periods of Russian history. It has been linked to changeful ideological principles, advanced scientific attitudes and technologies in museology. Historically reconstructed collection can become the blueprint for the creation of different virtual museum's publications (catalogues, exhibitions). The author focuses on the important role of different figural sources on this count.

Ключевые слова: историческая наука, музееведение, усадебная коллекция, музейная экспозиция, историческая реконструкция, подлинность, копия, изобразительные источники, музей-усадаба, музейная публикация.

Keywords: history of science, museology, country-seat's collection, museum's exposition, historical reconstruction, authenticity, replica, figural sources, museum-estate, museum's publication.

Понятие «историческая реконструкция» в научных кругах вызывает неоднозначную реакцию. Большинство исследователей, критически относясь к широко распространенной ныне практике воссоздания объектов культурного наследия, пишут об огромных рисках — о постепенной утрате понятия «аутентичность» в общем процессе сохранения культурного наследия [Вятчанина, 2014; Мильчик, 2015; Полякова, 2017; Душкина, 2017; Веденин, 2018]. Реконструкция недвижимого усадебного наследия прежде всего связана с воссозданием целостности архитектурных ансамблей: возведением утраченных усадебных домов и различных построек. «Новодел» стал вполне обыденным явлением и в городской архитектурно-исторической среде. Этот процесс, охвативший сферу сохранения культурного наследия во всем мире, с каждым годом набирает силу. Являясь дискуссионным, он остается в фокусе внимания специалистов, занимающихся проблемами сохранения наследия: реставраторов, историков архитектуры, культурологов. Их волнуют непредсказуемые последствия. Болгарский ученый, международный эксперт Т. Крестев, касаясь последствий все расширяющейся практики реконструкции, писал о «постепенной “туристификации” болгарского наследия, /.../ клонировании культурных “аттракционов” в среде, лишенной памяти» [Душкина, 2017. С. 230–231].

Проблема исторической реконструкции утраченных музейных собраний, а также экспозиций определенного периода представляется нам несколько иной, и последствия этого процесса прямо противоположны вышеупомянутому.

Целостность музейных собраний многих российских музеев после революционных событий 1917 г. нарушена. Известные собрания Румянцевского музея, «Порецкого музеума» Уваровых, Пушкинского музея в Остафьево, музеев-усадб 1920-х гг. оказались буквально «распылены» по различным музеям, многие раритеты распроданы или расхищены. Документы тех лет о вывозе усадебных ценностей свидетельствуют о том, что процесс вывоза был долгим, продолжавшимся до конца 1920-х гг., и противоречивым. Проследить судьбу многих собраний сегодня уже просто невозможно [Иванова, 1992; Полякова, 1996; Полякова, 1997]. Далеко не каждый музей может похвастаться целостностью своего собрания. Историческая реконструкция когда-то единой коллекции — одно из интереснейших направлений научно-исследовательской работы музея. Это важно для истории самого музея, истории комплектования его собрания, для выставочной работы. В свете новых информационных технологий выявленная информация, исторически воссоздающая когда-то утраченное собрание, может быть представлена в различных виртуальных музейных публикациях, в т.ч. выставочных. Результатом подобной работы может стать восстановление когда-то разрозненных личных коллекций, влившихся в фонды разных современных музеев.

Опыт подобной реконструкции уже существует. Достаточно обратиться к электронному каталогу собрания Румянцевского музея на сайте ГМИИ им. А.С. Пушкина. Этот проект начался в 2011 г. с реконструкции картинной галереи, перспективы его реализации необычайно интересны (историческое воссоздание зала Солдатенкова, галереи Д.И. Щукина, гравюрного кабинета Н.С. Мосолова). Подобный проект предполагает большой объем изыскательской работы с привлечением репрезентативного объема литературы и письменных источников. Важное место в работе занимает и иллюстративный ряд из тех живописных полотен, которые входили в экспозицию музея.

Практика воссоздания музейного собрания и экспозиции может быть самой разнообразной. С 2014 г. в отреставрированном Ново-Иерусалимском монастыре (г. Истра Московской области) воссоздается музейный комплекс «Музей патриарха Никона. Центр по изучению духовной культуры Московского государства XVII – первой половины XVIII века». Кроме уникальной археологической экспозиции, в концепцию этого комплекса входит и воссоздание экспозиции одного из первых церковных музеев, связанных с именем Никона. На основе копий исторических документов и предметов, находящихся ныне в различных государственных музеях, будет реконструирован музей, созданный в 1874 г. архимандритом Леонидом Кавелиным. Фотографии экспозиции музея, сделанные в конце XIX в., занимают важное место в реализуемом проекте.

Как известно, музей – динамично развивающийся институт. Его собрание репрезентируется не только стационарной экспозицией, но и выставками. Изменение экспозиции (резэкспозиция) – явление привычное в рамках повседневной музейной деятельности. Экспозиция каждого музея, в т.ч. музея-усадьбы, – памятник эпохи (очевидны политический и идеологический факторы, влияющие на нее), отображение определенного уровня музейведческой мысли и важнейшая «личностная» основа (реализация знаний и интеллекта, таланта и навыков музейных сотрудников, дизайнеров и художников). Проект Е.А. Розенблюма в Государственном музее А.С. Пушкина (1997) воспринимается уже как «классика», а экспозиция Т.П. Полякова в Государственном музее В.В. Маяковского (1989–2013) все еще вызывает интерес и (нередко) острые споры в профессиональной среде.

Музейное собрание и экспозиция как памятники эпохи так же уязвимы во времени, как и объекты культурного наследия: они зависят от идеологических факторов и государственной культурной политики. Достаточно вспомнить закрытие частных и земских музеев после 1917 г., коренную резэкспозицию музеев в 1930-е гг. в связи с директивными указаниями Первого Всероссийского музейного съезда. Вместе с тем, музейное собрание и экспозиция – понятия «подвижные»: собрания пополняются все новыми

и новыми предметами; экспозиция периодически меняется (иногда коренным образом) в соответствии с новыми научными приоритетами и технологиями.

Таким образом, важнейшей научной историко-культурной и музееведческой проблемой представляется историческая реконструкция не только утраченного музейного собрания в целом (в виде альбомов, каталогов), но и когда-то существовавшей музейной экспозиции. Последняя может быть воссоздана в различных виртуальных проектах на определенный период ее существования, и главную роль при этом играют изобразительные источники: живописные полотна, гравюры, зарисовки, фотографии. Два этих научных направления — воссоздание музейного собрания и экспозиции — являются звеньями одной цепи, взаимосвязаны и дополняют друг друга.

Как яркий пример приведем музейное собрание семьи Уваровых. В изучении и исторической реконструкции собрания их «Порецкого музея» важную роль играют самые разные источники: не только описания коллекций и отдельных раритетов, но и изображения залов музея.

«Порецкий музей» — один из первых частных музеев России. Он располагался в усадьбе Поречье Можайского уезда Московской губернии. В его собрание входили несколько коллекций: коллекция «мраморов» графа Сергея Семеновича Уварова (как известно, министр народного просвещения был еще и ученым-античником); так называемый «Русский музей» Алексея Сергеевича Уварова (1825—1884) — сына министра, археолога, инициатора и пожизненного председателя Московского археологического общества. После 1917 г. большая часть коллекции попала в Государственный исторический музей, ГМИИ им. А. С. Пушкина, часть раритетов находится в Муромском историко-художественном музее, отдельные предметы есть в музейных собраниях Нижнего Новгорода и Владимира.

О «Порецком музее» и его собрании существует обширная литература [Полунина, Фролов, 1997; Дробнич, 2005; Шармин, Полякова, 2013]. Важным источником информации, позволяющим реконструировать коллекцию С.С. Уварова, является своеобразный путеводитель по залам музея [Указатель Порецкого музея, 1853]. Подробно описана и коллекция «Русского музея» А.С. Уварова с его славянскими древностями, предметами декоративно-прикладного искусства и иконами [Каталог собрания древностей, 1887—1908; Леонид, 1893—1894]. Коллекция античных памятников С.С. Уварова (редкие образцы западноевропейской живописи и скульптуры, уникальная Альтемпская урна — «Уваровский саркофаг», ныне хранящийся в ГМИИ им. А.С. Пушкина) вызывала неизменный интерес и восхищение приезжавших в Поречье гостей. Они оставили описания этого раритета [Давыдов, 1844; Шевырев, 1849; Леонтьев, 1851; Письмо из Поречья, 1852].

Для исторической реконструкции уникального «Порецкого музея» важное значение имеют изобразительные источники — гравюры Л. Пича

(1824–1911), запечатлевшего «зал мраморов», в центре которого на мраморных подставках покоилась Альтемпская урна, и широко известную библиотеку [Интерьер в русской графике, 2016. С. 118–123]. Интересно сравнить изображенную Л. Пичем экспозицию «зала мраморов» с описанием ее одним из гостей усадьбы, историком русской словесности, профессором Московского университета С.П. Шевыревым. Он писал: «Свет, льющийся сверху, багряная краска стен, умеряемая белыми под мрамор пилястрами, облики колоссальных мраморов и бюстов, огромно-стройные размеры зодчества — все это вместе сливается в одно изящное впечатление. В память Флоренции зала названа трибуной, но ее можно назвать уголком Ватикана» [Шевырев, 1849. С. 1]. Современники писали о том, что размещение художественных полотен, предметов декоративного искусства, мраморов не всегда оставалось неизменным. Граф мог размещать их в различных комнатах. В связи с этим могла бы быть осуществлена историческая реконструкция уникальных музейных залов на определенный период (при наличии достоверных документов и изобразительных источников). На фотографиях конца XIX в. зафиксирована экспозиция «Русского музея» А.С. Уварова, отражавшая уже другие научные и художественные приоритеты. На стенах мы видим иконы, оружие, в углу — изразцовая печь, привезенная графом из Суздаля, в деревянных витринах — кресты, металлические изделия, мелкая пластика. По нашему мнению, описания коллекций, вошедших в собрание «Порецкого музеума», и сохранившиеся изображения (гравюры, фотографии) делают возможной его реконструкцию в виде виртуальной выставки, музейной экспозиции, аннотированного каталога.

Значим иллюстративный материал и для старейших отечественных музеев-усадьб с многолетними традициями экспозиционной и выставочной работы. Как уже упоминалось, музейная экспозиция на тот или иной период — это бесспорный памятник эпохи. Продемонстрировать особенности экспозиционного решения в определенный период возможно на виртуальной выставке. Примером может служить музей-усадьба Шереметевых «Останкино». Фотографии 1930-х гг., хранящиеся в его архиве, рисуют яркую картину того времени с четкими идеологическими установками и директивами. Напомним, что в 1930 г. прошел Первый Всероссийский музейный съезд, сыгравший решающую роль в реэкспозиции на идеологическом уровне (так, на одной из фотографий тех лет можно видеть в художественных интерьерах зала этого музея трактор). Трудно переоценить значение изобразительных источников для изучения изменения научных подходов к построению экспозиций и для восстановления существовавших ранее экспозиций. В Останкино нынешняя экспозиция создана с ориентацией на дворцовую опись начала 1802 г. Соответственно, интерьеры ротонды, в которой по преданию Александр II в 1860-е гг. готовил важнейшие документы об отмене крепостного права, и будуара его супруги Марии

Александровны были разобраны. Один из современных подходов требует проведения комплексной презентации памятника, чтобы он представлял целостным организмом. Учитывая историческую ценность пребывания императора в Останкино и стремясь показать историю этого уникального памятника в полном объеме, музейные сотрудники на основе сохранившихся в архиве музея изображений интерьеров восстановили интерьеры ротонды, а в ближайшее время восстановят интерьеры будуара Марии Александровны. Представляет интерес подготовка ими виртуальной выставки на основе фиксационных и проектных чертежей дворца-театра, хранящихся в архиве музея, с целью демонстрации самого дворца (в т.ч. несохранившихся жилых помещений, репетиционных комнат), динамики его внутреннего пространства.

Для музея-усадьбы «Кусково» важны живописные полотна С.Ю. Жуковского (1873–1944) и П.И. Петровичева (1874–1947). Важно отметить, что эти художники изображали как жилые, так и музейные интерьеры. Жуковский в 1917 г. в письме к последнему владельцу Кускова С.Д. Шереметеву писал: «Я большой любитель старины, в особенности пушкинского времени. Здесь (в Кусково и Остафьево. — М.П.) она так явно выражена и заботливо сохранена. Я бы хотел сделать несколько интерьеров этого бесценного единственного памятника дивной эпохи. К сожалению, они так исчезают за последнее время и мало истинно культурных и тонких людей, умеющих ценить эту святыню, не превращающих их в фабрики, а парки, где некогда гулял Евгений Онегин, — во дрова» [цит. по: Горелов, 1982. С. 150–151]. Мастер запечатлел «Малиновую гостиную» (1917; хранится в Национальном музее в Варшаве) и «Парадный вестибюль» (1917; частное собрание). Интерьеры дворца С.Д. Шереметева в Кусково, изображенные П.И. Петровичевым («Кусково. Танцевальный зал дворца», 1918; «Музыкальная гостиная дворца», 1925; «Малиновая гостиная», 1922, и др.), ныне рассматриваются музеем как важнейший источник визуальной информации.

Особое место в контексте проблематики исторической реконструкции занимают музеи-усадьбы 1920-х гг. (по всей стране их насчитывалось порядка 54, только вокруг Москвы было 19). В них сохранялась или воссоздавалась мемориальная или историко-художественная обстановка, которая демонстрировала эстетику и быт дворянских усадеб 2-й половины XVIII – XIX в. Созданные в 1918 – начале 1920-х гг., во второй половине 1920-х гг. они начали закрываться: сказалось изменение политической ситуации, идеологический прессинг на все сферы жизни. Зачастую нет уже и самих усадеб: дворец в усадьбе Ольгово под Дмитровом — в руинах, дом в усадьбе Караул Чичериных Тамбовской губернии сгорел, усадьба Семеновское-Отрада братьев Орловых — в полуруинированном состоянии; то же можно сказать и об усадьбе Михайловское Шереметевых, Никольское-Урюпино Голицыных. В большинстве музеев-усадьб 1920-х гг. — санато-

рии, о когда-то существовавших в них музеях никто не помнит. Сегодня о многих из них мы знаем только по путеводителям Общества изучения русской усадьбы, научной и мемуарной литературе. Описания экспозиций утраченных музеев-усадьб в ряде изданий отличаются подробностью, что делает возможным представить их визуально на виртуальных выставках и в каталогах.

Возникает вопрос, нужно ли восстанавливать такие музеи, будет ли актуальным знакомство с давно забытой экспозицией? Ответ на этот вопрос однозначно положительный, т.к. любой утраченный музей — объект культурного наследия, характеризующий свою эпоху. В ряде усадебные музеи возрождены (Остафьево Вяземских и др.); экспозиционные материалы когда-то существовавших здесь музеев и визуальные фиксации тех экспозиций имеют большую актуальность для истории музея и самого усадебного ансамбля, для современной выставочной и просветительской работы.

Воссоздание этих музеев в форме виртуальной музейной публикации (выставки, аннотированного каталога) вполне возможно. Важную роль при этом могут сыграть изображения — если не самих экспозиций (их, к сожалению, сохранилось немного), то хотя бы интерьеров. Так, для виртуальной репрезентации интерьеров усадьбы Семеновское-Отрада на 1917 г. значимую визуальную информацию несут гравюры и живописные полотна художницы Э.В. Детерс (1876 — после 1930). Фотографии «родных» усадебных уголков (гостиной, музыкальной комнаты, библиотеки) хранятся в архивах, музеях, частных собраниях. Изобразительные источники позволяют представить, какими были музеи тех далеких лет.

Сразу же после революционных событий 1917 г. предметы интерьера многих усадеб вывезли в Национальный музейный фонд. Когда же в них стали открываться музеи, для экспозиций с целью показа дворянского быта из этого фонда были переданы связанные с данной тематикой предметы — но не «родные усадебные», а случайные. Изображения интерьеров, позволяющие представить, какие предметы интерьера, живописные полотна наполняли усадебный дом, важны и по этой причине.

Таким образом, историческая реконструкция утраченных полностью или частично усадебных собраний — проблема актуальная. Опыт ее практического решения уже существует — как на «копийном материале» (Музейный церковный комплекс «Музей Патриарха Никона. Центр по изучению духовной культуры Московского государства XVII — первой половины XVIII в.» в Ново-Иерусалимском монастыре), так и в виде виртуальных музейных публикаций (выставок, каталогов, альбомов). Как и любая проблема, связанная с частично или полностью воссозданными объектами культурного наследия, она дискуссионна. Мы фактически говорим о создании виртуальных копий, которые вряд ли могут создать иллюзию оригинала. Однако подобные копии необычайно важны для музейной науки, для образовательного процесса, в конце концов — для истории отечественной

культуры, в которой каждый музей, его экспозиционное решение никогда не является простой случайностью. Решением этой проблемы «сшиваются разорванные страницы исторического самосознания народов» [Комеч, 1998. С. 25].

Библиография

Веденин Ю.А. География наследия. Территориальные подходы к изучению и сохранению наследия. Москва, 2018. 472 с.

Вятчанина Т.Н. Современные концепции подлинности в отечественной теории реставрации // Реставрация и исследование памятников культуры. Вып. 7. Москва; Санкт-Петербург, 2014. С. 173–180.

Горелов М.И. Станислав Юлианович Жуковский. Жизнь и творчество. 1875–1944. Москва, 1982. 271 с.

Давыдов И.И. Академические беседы. В 135 верстах от Москвы // Москвитянин. 1844. № 10. С. 326–327.

Дробнич О.А., Шармин П.Н. Усадьба Поречье. Страницы истории. Москва, 2005. 208 с.

Душкина Н.О. Историческая реконструкция: теория, реалии и фантомы // В фокусе наследия: Сб. ст., посвященный 80-летию Ю.А. Веденина и 25-летию создания Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева. Москва, 2017. С. 219–241.

Иванова Л.В. Вывоз из усадеб художественных ценностей // Памятники Отечества: Альманах. 1992. № 25. С. 71–76.

Интерьер в русской графике XIX – начала XX века. Из собрания Государственного исторического музея. Москва, 2016. 280 с.

Каталог собрания древностей графа А.С. Уварова. Т. 1–4. Москва, 1887–1908.

Комеч А.И. Реставрация, воссоздание, демагогия // Проблемы воссоздания утраченных памятников архитектуры. «PRO» et «CONTRA». Москва, 1998. С. 25–27.

Леонид [Кавелин; архимандрит Троице-Сергиевой лавры]. Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания графа А.С. Уварова. Ч. I–IV. Москва, 1893–1894.

Леонтьев П. Бакхический памятник графа С.С. Уварова // Пропилеи. 1851. Кн. 1. № 1. С. 136–143.

Мильчик М. От ленинградской школы реставрации к петербургской школе реконструкции // Вестник «Зодчий. 21 век». 2015. № 2 (55). Ч. I. С. 54–63.

Письмо из Поречья. К редактору Москвитянина // Москвитянин. 1852. № 19. С. 187–188.

Полякова М. А. Судьба «подмосковных» в 20-ые годы (документы свидетельствуют) // Отечество. Краеведческий альманах. Подмосковье. М., 1996. С. 170–184.

Полякова М. А. К вопросу о сохранении и использовании бывших помещичьих усадеб после 1917 года // Музейный сборник / Государственный исторический заповедник «Горки Ленинские». Москва, 1997. № 2. С. 40–49.

Полякова М. А. Усадьба Поречье Уваровых в культуре России. Москва, 2013. 176 с.

Полякова М. А. Культурное наследие и туризм: проблемы взаимодействия и противостояния // Вестник РГГУ. 2017. № 10. Ч. 2. С. 240–247 (Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение).

Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. Москва, 1997. 528 с. Указатель Порецкого музея. Для посетителей. Москва, 1853. 30 с.

Шевырев С.П. Горельефы Альтемпской урны // Москвитянин. 1849. № 2. С. 1–12.

УДК 910.4, 930.2

О.А. Игнатова, O.A. Ignatova

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУССКОГО КОМИТЕТА
ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ СРЕДНЕЙ И ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
ПО ОБЕСПЕЧЕНИЮ ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМИ ИСТОЧНИКАМИ**

**“RUSSIAN COMMITTEE FOR EXPLORATION OF MIDDLE
AND EASTERN ASIA” IN PROVISION OF GRAPHIC SOURCES
FOR HISTORICAL STUDIES**

Аннотация: в статье освещается роль Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии (1903–1923) и организованных им историко-архитектурных и археологических экспедиций в расширении источниковой базы гуманитарных исследований. В центре внимания автора находятся привезенные ими изобразительные источники – носители визуальной информации. Показаны методы их использования в научных трудах специалистов и репрезентации в экспозиционной и выставочной работе музеев, главным образом Государственного Эрмитажа.

Abstract: Article reveals the role of “Russian committee for exploration of Middle and Eastern Asia” (1903–1923) and its historical-architectural and archaeological expeditions in expanding the source base for humanitarian studies. The author focuses on graphic sources brought by committee’s expeditions as carriers of visual information. The paper describes methods of using them by researches and museums (mainly State Hermitage) in their temporary expositions and permanent displays.

Ключевые слова: историческая наука, изобразительные источники, визуальная информация, экспедиция, Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии, С.Ф. Ольденбург, востоковедение, музей, Эрмитаж, Министерство иностранных дел.

Keywords: history, graphic sources, visual information, expedition, “Russian committee for exploration of Middle and Eastern Asia”, S.F. Oldenburg, oriental studies, museum, Hermitage, Ministry of Foreign Affairs.

В ходе историко-архитектурных и археологических экспедиций собирают и создают материалы, которые служат источниками информации для исследований в сфере истории, искусствоведения, культурологии. Эти коллекции хранят, изучают и репрезентируют в научных учреждениях, архивах и музеях, благодаря чему они становятся доступны не только ученым, но и общественности.

В статье анализируются экспедиции Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом и лингвистическом отношении (далее — Русского комитета), находившегося в ведении Министерства иностранных дел (МИД) и работавшего в Санкт-Петербурге—Петрограде в 1903—1923 гг., и собранные ими (как источники визуальной информации) изобразительные материалы. Российские ученые использовали их с момента обнаружения по настоящее время, тем не менее даже спустя столетие многие данные не введены в научный оборот, что связано с их количеством, разрозненностью и объективными трудностями в освоении. Осуществляется работа по их обнаружению. Появляются источниковедческие, музееведческие и архивоведческие исследования, свидетельствующие об их востребованности.

В качестве источников визуальной информации нами рассматриваются привезенные экспедициями Русского комитета произведения изобразительного искусства (фрагменты росписей из храмовых комплексов Центральной Азии) и материалы, созданные участниками экспедиций: планы, обмеры и чертежи древних сооружений; фотографические фиксации археологических расчисток; кальки с настенных росписей; фотографии и зарисовки памятников культуры. Кальки и зарисовки представляют не только научную, но и художественную ценность, т.к. их авторы были профессиональными художниками. Итогом работы экспедиций комитета стало кардинальное расширение источниковедческой базы для изучения истории региона [Назирова, 1984. С. 95]. Как писал академик С.Ф. Ольденбург, «ни одно ученое учреждение в Петрограде, даже из самых старых и заслуженных, за такое короткое время и при таких небольших средствах не может похвастаться подобными результатами» [цит. по: Назирова, 1984. С. 158].

Учреждение комитета (1903) было следствием успешной деятельности российских ученых и организаций востоковедной направленности. В начале XX в. Санкт-Петербург был центром отечественного востоковедения: здесь сформировалась развитая сеть учебных заведений, институтов и научных сообществ: Азиатский музей Императорской Академии наук, факультет восточных языков Санкт-Петербургского университета, Русское географическое общество (РГО), Восточное отделение Русского археологического общества (ВО РАО), Учебное отделение восточных языков при Азиатском департаменте МИДа, Императорская Публичная библиотека, Императорская археологическая комиссия и др. [Назирова, 1984. С. 6].

Экспедиции на Восток во 2-й половине XIX в. снаряжали РГО, ВО РАО и Главный штаб Русской императорской армии. Приоритетными для них регионами были Восточный Туркестан (Синьцзян), Монголия (владения Цинской империи) и Средняя Азия (владения России). В составе экспедиций работали ученые и путешественники Ч.Ч. Валиханов, Н.М. Пржевальский, М.В. Певцов, Г.Е. Грум-Гржимайло, В.И. Роборовский, Г.Н. Потанин, П.К. Козлов, Н.И. Веселовский. Помимо решения первоочередных задач они фиксировали памятники старины, собирали археологические и этнографические материалы, рукописи.

В 1890-е гг. из азиатских экспедиций В.И. Роборовского и П.К. Козлова в Петербург были привезены фрагменты рукописей, керамики, фресок. Находки всколыхнули волну интереса к областям, о культуре которых знали крайне мало [Кисляков, 2011. С. 70]. И в 1898 г. Академия наук снарядила экспедицию географа и этнографа Д.А. Клеменца в Турфанский оазис Восточного Туркестана для «археологической рекогносцировки» (фиксации памятников). Сделанные там фотографии и рисунки, а также рукописи и эпиграфические материалы положили начало изучению домусульманской культуры региона [Инкина, 2014. С. 75]. Доклад академика В.В. Радлова об открытиях экспедиции на XII Конгрессе ориенталистов (Рим, 1899) подтолкнул к созданию Международного союза для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношениях. Вскоре став его руководящим органом, Русский комитет основной своей целью считал объединение усилий ученых разных стран для планомерного исследования культур народов Азии. Вместе с этим в 1900 г. российское Министерство финансов отказалось выделить средства на 3-летнюю экспедицию РАО в Таримский бассейн (для продолжения исследований Хотана, Кучи, Турфана и других древних очагов культуры к югу от Тянь-Шаня), и Россия утратила первенствующие позиции в научном освоении Восточного Туркестана [Назирова, 1984. С. 61].

Император Николай II 2 февраля 1903 г. утвердил Устав Русского комитета. В его состав вошли представители пяти научных сообществ и шести министерств [Бартольд, 1977. С. 504], а также ученые. Бюро комитета состояло из председателя академика В.В. Радлова (после его смерти в 1918 г. — С.Ф. Ольденбурга), товарища председателя декана факультета восточных языков В.А. Жуковского, секретарей — профессора В.В. Бартольда и Л.Я. Штернберга [Назирова, 1984. С. 26–27].

При обсуждении проекта Устава было определено, что комитет должен состоять в ведении МИДа. Политические интересы этого ведомства были всегда тесно связаны с научными. Азиатский (с 1897 г. — Первый) департамент МИДа направлял деятельность дипломатов за рубежом и вел подготовку будущих кадров в Учебном отделении восточных языков. Российские дипмиссии имелись в Пекине (с 1861) и Стамбуле (с 1867), дипло-

матический агент в Египте появился в 1868 г., поверенный в делах в Японии — в 1871 г., политическое агентство в Бухаре и генеральное консульство в Корее — в 1885 г., генеральные консульства в Бангкоке, Бомбее, Мешхеде, Багдаде и других восточных городах учреждены в 1890—1900-х гг. [История отечественного востоковедения, 1997. С. 120].

При том, что Русский комитет находился в ведении МИДа, в архивах не обнаружено свидетельств о других его целях, кроме чисто научных [Назирова, 1984. С. 11; Назирова, 1992. С. 9]. Министры иностранных дел утверждали состав членов и бюро комитета, в сметы министерства для него были включены ежегодные пособия [Назирова, 1984. С. 19]. Зарубежные экспедиции комитета находились под защитой правительства и пользовались поддержкой таких дипломатов, как генеральный консул в Кашгаре Н.Ф. Петровский и консул в Урумчи Н.Н. Кротков — знатоков восточных культур и коллекционеров древностей.

Исследования Русского комитета касались всего, что интересовало российское востоковедение в начале XX в.: древних и средневековых языков и литературы, истории и этнографии азиатских народов, археологии [Кисляков, 2013. С. 114]. Комитету вменялось в обязанность «заботиться о сохранении для науки всего, что осталось от материальной и духовной жизни прежних веков и чему угрожает разрушение от времени или от руки человека, т.е. не только древних построек, городищ, курганов, но и черт языка, быта и устной словесности народов, вымирающих или утрачивающих свои национальные особенности» [Бартольд, 1977. С. 504]. Его координирующая деятельность сказалась на научно-исследовательских предприятиях разного типа: археологических и историко-архитектурных экспедициях, этнографо-лингвистических поездках.

Отличительная черта экспедиций Русского комитета — бережное отношение к памятникам истории и культуры, культуросберегающий подход при архитектурно-археологических изысканиях (принцип сформулировал С.Ф. Ольденбург). Стремление сохранить памятники в культурном ареале стало отличительным признаком отечественной школы полевой археологии [Воробьева-Десятовская, 2010. С. 244]. Нарушение их целостности допускалось только в случае угрозы непосредственного разрушения [Тункина, Бухарин, 2017. С. 495]. Находки собирались со строго научными целями, ученые категорически выступали против «кладоискательства». В Петербург вывозили лишь то, что нуждалось в спасении, а остальное фиксировалось на месте. Именно с культуросберегающим подходом Русского комитета связано такое количество изобразительных источников (фотографий, негативов, калек, рисунков и др.), хранимых в архивах научных организаций и в фондах музеев.

Основная заслуга Русского комитета состояла в организации и финансировании экспедиций в Китай, Среднюю Азию и Сибирь — этнографо-лингвистических (поездки: К.Г. Залемана для изучения иранских языков

Средней Азии, 1908; А.Н. Самойловича к туркменам и хивинским узбекам, 1908; И.И. Зарубина в Памир, 1914, 1915–1916 и 1917–1918; С.Е. Малова для изучения языка и быта уйгуров Западного Китая, 1909–1911 и 1913–1915; Ф.И. Щербатского в Ургу для исследования рукописей из тибетских монастырей, 1905; Б.Б. Барадийна с целью собирания памятников буддийской литературы и изучения центров буддийской учености в Тибет, 1905–1907, и др.) и историко-археологических (в Китай – Восточный Туркестан и провинция Ганьсу; в азиатские владения России – Средняя Азия, Сибирь, Дальний Восток).

Работы в Восточном Туркестане и Ганьсу были нацелены на изучение архитектурных объектов, в первую очередь – буддийских пещерных храмов, сооруженных в средние века в оазисах вдоль трасс Шелкового пути (Дуньхуан, Куча, Турфан и др.). Хорошая сохранность в них росписей IV–XI вв. клеевыми красками по сухой штукатурке объясняется сухим климатом Таримского бассейна [Назирова, 1984. С. 76]. Русских исследователей более всего интересовали живопись, скульптура и памятники письменности. Проводимая ими графическая фиксация построек предельно схематична и представляет собой коллекции эскизных набросков [Литвинский, 2000. С. 13]. Большое значение для успеха экспедиций имела связь с российскими дипломатами. Так, консул Н.Ф. Петровский прислал рукописную карту Восточного Туркестана и консультировал С.Ф. Ольденбурга перед отправкой экспедиции [Доклад комиссии, 1904. С. 13]. Дипломаты взаимодействовали с учеными и в ходе работ на местности: консул Н.Н. Кротков оказал помощь 1-й Русской Туркестанской экспедиции при работах в г. Улан-бае, а 2-я Русская Туркестанская экспедиция останавливалась в Урумчи у консула А.А. Дьякова [Назирова, 1984. С. 68, 75].

На территорию, подконтрольную Цинской империи, Русский комитет в 1906–1907 гг. направил экспедицию М.М. Березовского. В Кучарском оазисе она должна была исследовать городища и буддийские пещерные храмы. Результатом работы стали три альбома с рисунками росписей: два из них принадлежали художнику Н.М. Березовскому (Государственный Эрмитаж, инв. № ЗКВ-743, ЗКВ-744), а один – самому М.М. Березовскому (Архив востоковедов ИВР РАН. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 23. «Кучар, 1906»). На обложке последнего написано его название – «Чудища, звери, птицы... Орнаменты на фресках 1906 г. М. Березовский. Китайский Кучарский округ. Туркестан» [Пещеры, 2008. С. 156]. Он состоит из 24 листов. На акварелях из Кучи изображены орнаменты и части росписей из Таджики, Кумтуры и других монастырей. Рядом с рисунками указано точное место, какое в пещере занимал оригинал. Рисунки Н.М. Березовского, запечатлевшие сюжеты стеновых росписей пещер Кумтуры, Кызыла и Кызыл-карги, высоко оценили современники. Немецкий ученый А. Грюнведель писал М.М. Березовскому: «...рисунки Вашего спутника очень хорошие – да удивительные с точки зрения, что он не буддийский

археолог» [Бухарин, 2014. С. 175]. Всего этой экспедицией исследовано около 20 древних памятников культуры в окрестностях Кучи; ею доставлены в Петербург схематические планы построек, фотографии, рисунки, кальки с росписей, а также фрагменты самих росписей.

В 1908 г., чтобы обратить внимание на свою деятельность, Русский комитет при помощи Министерства Императорского двора в Большом Царскосельском дворце организовал однодневную (30 ноября) «Выставку древностей Восточного Туркестана и Самарканда» [Пещеры, 2008. С. 31] для показа Николаю II. На нее были приглашены В.В. Радлов, С.Ф. Ольденбург, М.М. Березовский, С.М. Дудин. Император остался доволен и выразил согласие принять комитет под свое особое покровительство. По высочайшему повелению от 30 января 1909 г. были значительно увеличены средства на исследования комитета на территории Китая [Бартольд, 1977. С. 505], что позволило снарядить две Русские Туркестанские экспедиции С.Ф. Ольденбурга (1909–1910 и 1914–1915).

Первая из них (I РТЭ), отправленная для изучения Карашарского, Турфанского и Кучарского округов Восточного Туркестана, привезла свыше 30 ящиков предметов, рукописи и более 1500 фото [Тункина, Бухарин, 2017. С. 496]. В одном только монастыре и пещерном храмовом комплексе в урочище Шикшин (Карашар) С.М. Дудин создал около 150 эскизов зданий и пещер и более 270 фото [Назирова, 1984. С. 68]. Турфанский округ поразил ученых многообразием памятников (зафиксированы в 5 листах планов, 76 листах эскизов, рисунков, 770 фотографиях), было собрано 25 ящиков предметов и фрагментов стенных росписей [Назирова, 1984. С. 70], исследован придворный монастырь уйгурского периода Безеклик с множеством стенных росписей и скульптур.

В условиях экспедиций на рубеже XIX–XX вв. фотографу приходилось иметь дело с громоздкой аппаратурой и ящиками негативов, владеть различными подходами к съемке, сопровождавшей этнографическую и археологическую работу. С.М. Дудин был выдающимся фотографом, на деле доказавшим ценность этого ремесла для нужд науки и музейного дела. Он кропотливо изучал условия съемки местности и уже отснятый материал, прежде чем приступать к фотографированию. Работу С.М. Дудина высоко ценил С.Ф. Ольденбург [Прищепова, 2011. С. 629].

Изучив привезенные I РТЭ предметы, Русский комитет составил программу дальнейших работ. Накопленные к тому моменту в России и за рубежом материалы требовали научной интерпретации. Необходимо было датировать памятники буддийского искусства в Восточном Туркестане и Западном Китае и добрать материалы для стилистического анализа древностей региона. Вторую Русско-Туркестанскую экспедицию (II РТЭ) решили направить в Китай, к пещерам между городами Ань-Си и Дуньхуаном, на западной границе провинции Ганьсу [Назирова, 1984. С. 73–74]. К ней присоединились архитектор В.С. Биркенберг и художник-этнограф

Б.Ф. Ромберг. Выбранный пещерный храмовый комплекс Могао («Пещеры тысячи будд») требовал исчерпывающего исследования: как главный центр продвижения буддизма в Китай в средние века он играл исключительную роль, был знаменит статуями и росписями, покрывавшими своды и стены более 400 пещер. Ольденбург называл Могао «музеем буддийского искусства» [Ольденбург, 1922. С. 58]. Хотя II РТЭ побывала в Дуньхуане после английской (А. Стейна), французской (П. Пеллио), китайской (организованной властями провинции Ганьсу) и японской (К. Отани) экспедиций [Меньшиков, 1993. С. 329], ей удалось привезти интересный материал: до 2000 фотографий, множество планов и образцов стенописи, рукописи, 100 000 знаков подвижного уйгурского шрифта и небольшие деревянные бруски, важные для истории книгопечатания [Назирова, 1986. С. 31]. На территории комплекса были найдены образцы живописи на холсте, шелке и бумаге VII—XI вв.: фрагменты икон и вотивных знамен с изображениями божеств буддийского пантеона с донаторами.

Среди экспедиций Русского комитета в азиатские владения России (более многочисленных, чем зарубежные) преобладали археологические, связанные с изучением культур населявших регион народов и проводившиеся при участии краеведов. В частности, комитет субсидировал раскопки руководимого В.В. Бартольдом научно-краеведческого Туркестанского кружка любителей археологии (1895—1917) [Лунин, 1958. С. 10, 64]. Работы проводили в центрах средневековой городской культуры Средней Азии (Пайкенде, Отраре), особое внимание уделив Самарканду и его древнему городищу Афрасиабу [Назирова, 1984. С. 53]. В 1914 и 1916 г. состоялись поездки члена Туркестанского кружка, ученика В.В. Бартольда Л.А. Зимина в Бухару для изучения древнего города Карши (Нахшеба) и гробницы Бехауддина. Он составил план Нахшеба и нанес на карту главные части развалин, произвел раскопки на городище Пайкенд (1914). Из этих экспедиций привозили археологические находки, фотографии, рисунки, чертежи. Фотофиксация, проведенная в ходе работ А. Черкасова и А.К. Клара в Отраре в 1904 г., позволила позднейшим ученым датировать прорезанные траншеями слои и отдельные находки.

Русский комитет продолжил линию экспедиций археолога и востоковеда Н.И. Веселовского (1890-е гг.; привезены рисунки и чертежи А.В. Щусева и П.П. Покрышкина, другие изобразительные источники; хромолитографии с общим видом и деталями мавзолея Гур-Эмир вошли в 1-й выпуск альбома «Мечети Самарканда», изданного в 1905 г. [Лунин, 1958. С. 80—81]). При участии В.В. Бартольда комитет вел борьбу за сохранение городища Афрасиаб и обсерватории Улугбека [Назирова, 1984. С. 35]. Были осуществлены обмеры и фотофиксация мавзолея Гур-Эмир, мечети Биби-ханым, комплекса Шахи Зинда и др. Для научной фиксации мавзолея Ахмеда Ясави в г. Туркестане комитет командировал художников-архитекторов А.И. Горохова и А.М. Гуржиенко — под общим руководством

Веселовского [Там же. С. 129]. Тот неоднократно обращался в комитет для получения средств на фиксацию памятников, в т.ч. для работ С.М. Дудина и архитектора К.К. Романова в Самарканде, куда Дудин по поручению комитета совершил две поездки. Особенно продуктивным было лето 1905 г., когда в комплексе Шахи Зинда он производил раскопки и фотосъемку, собирал коллекцию керамики для Музея антропологии и этнографии и Этнографического отдела Русского музея. Во время экспедиций 1905–1907 гг. ему удалось отснять более 1600 фрагментов изразцов и мозаик памятников архитектуры эпохи Тимура и тимуридов [Прищепова, 2011. С. 617]. Также по поручению комитета В.Л. Вяткин осуществил раскопки в Намазгох (1904), Афрасиабе (1905) и в обсерватории Улугбека (1908–1909).

По завершении экспедиций на заседаниях Русского комитета о полученных ими результатах читались доклады (при этом часто демонстрировали и обсуждали привезенное). Отчеты, как правило, публиковали в «Известиях» комитета. Добытые рукописи и их фрагменты поступали в Азиатский музей Академии наук [Назирова, 1984. С. 37], иные материалы в Музей антропологии и этнографии (МАЭ), в Исторический музей и Эрмитаж. Большую часть находок отправляли в МАЭ, т.к. председатель комитета В.В. Радлов был в те годы директором этого музея [Кисляков, 2013. С. 116] и давал инструкции по сбору предметов, дабы заполнить лакуны в его собрании. (Совместными усилиями Русского комитета и МАЭ осуществлены экспедиции: Б.О. Пилсудского на Сахалин к айнам и орокам, 1903–1905; Ц.Ж. Жамцарано в Иркутскую область к бурятам, 1905; В.А. Михайлова и Б.Э. Петри к кундинским бурятам, 1912; А.В. Анохина к алтайцам, 1915; С.Д. Майнагашева в Енисейскую область для сбора материалов по тюркским племенам, 1914 [Назирова, 1984. С. 55].) В «Сборниках» МАЭ публиковались работы участников экспедиций, в частности статья С.М. Дудина «Техника стенописи и скульптуры в древних буддийских монастырях и храмах Западного Китая», основывавшегося на доставленных экспедициями изобразительных источниках [Дудин, 1917].

В начале 1930-х гг. по решению Президиума АН СССР большинство коллекций экспедиционных материалов передали в Эрмитаж в связи с формированием отдела Востока [Кисляков, 2013. С. 118] (в частности, в 1930–1934 гг. в этот отдел из МАЭ поступили коллекции П РТЭ — по настоянию их собирателя С.Ф. Ольденбурга). Среди предметов в их составе были фрагменты настенной живописи, кальки и планы памятников архитектуры, фотографии, негативы и др. [Кисляков, 2011. С. 71]. В.Н. Кисляков составил два списка этнографических коллекций: оставшихся в МАЭ и поныне хранимых там; переданных в Эрмитаж в 1930-х гг. [приложения к статье: Кисляков, 2013. С. 119–122, 123–127]. В первом даны материалы из поездок В.М. Алексеева в Китай (1912), Б.Б. Барадийна в Тибет, Монголию и к бурятам, проживавшим на территории России (1908–1909, 1916) и др. — с указанием номера коллекции, года ее поступления в музей,

наличия фотографий, открыток, негативов. Во втором списке отметим материалы М.М. Березовского и I РТЭ (в последней 12 номеров коллекций, в их составе — памятники искусства, археологические находки, предметы нумизматики); в ряде случаев приведены сведения о наличии негативов, калек со стенописи, карт, археологических источников.

Изобразительные материалы экспедиций описывали и использовали в отчетах и научных трудах сами их участники, ученые-востоковеды, музейные сотрудники, в т.ч. при создании экспозиций и выставок. Публикации участников экспедиций (в «Известиях Русского комитета», «Bulletin de l'Association Internationale pour l'Exploration historique, archéologique et ethnographique de l'Asie Centrale et l'Extrême Orient, publié par Comite», «Протоколах заседаний» — на правах рукописи, и др.) для нас являются историографическими источниками. Исследователи и даже руководители не всегда вводили собранное в научный оборот (так было, например, с М.М. и Н.М. Березовскими). В то же время С.Ф. Ольденбург наряду с собственным материалом использовал фотографии и рисунки из экспедиции М.М. Березовского в «Кратком отчете» о I РТЭ [Ольденбург, 1914], включавшем 53 таблицы, 1 план вне текста и 73 рисунка и плана в тексте (по фотографиям и рисункам С.М. Дудина и планам Д.А. Смирнова) и удостоенном большой золотой медали от РАО [Тункина, 2013. С. 60].

Менее удачно складывалась репрезентация изобразительных материалов и документов II РТЭ. На заседании 2 марта 1915 г. Ольденбург доложил о ее результатах, продемонстрировав фотографии, черновые планы и найденный уйгурский шрифт для печатания [Назирова, 1984. С. 76—77], а на заседании 24 октября представил рисунки в красках, сделанные Б.Ф. Ромбергом. Но даже краткий отчет о II РТЭ не был издан. Ольденбург составил детальное описание пещер в виде графической схемы с номерами и буквами для статуй и стенописи. Эта неопубликованная рукопись была их единственным описанием вплоть до организации Института по изучению и реставрации памятников Дуньхуан (Китай) и труда Се Чжи-лю [Скачков, 1993. С. 319]. В научно-популярной статье исследователя [Ольденбург, 1922] воспроизведены несколько фотографий II РТЭ со скульптурами и росписями («Ниша с остатками статуй: Будды и гения хранителя», «Будда и бодисатва», «Бодисатвы», «Статуя Будды и бодисатв на фоне стеной росписи») и дано их описание.

Освоением привезенного из экспедиций занимался и С.М. Дудин [Прищепова, 2011. С. 611, 617, 618, 642—643]. В 1906 г. в залах Академии наук прошла выставка почти 200 фотографий, сделанных им в Средней Азии. Музеем Академии художеств он подарил этюд маслом «Шах-Зинде. Группа мавзолеев», а Самаркандскому музею — этюд с изображением дервиша. Уже работая в МАЭ (с 1911 г. — заведующий фотомастерской, а с 1914 г. — еще и ученый хранитель отдела древностей Восточного и За-

падного Туркестана), в 1912 г. художник передал в музей более 260 самаркандских негативов (роль описи выполнил «Каталог фотографических снимков с мавзолеев Шахи-Зинда. Снимки исполнены художником С.М. Дудиным. Выставлены для обозрения в залах Императорской Академии художеств. Санкт-Петербург. 1906»). А в 1910 г. МАЭ получил от него более 600 стереонегативов с видами степей, гор, зимовок казахов и позже — коллекцию негативов этнографического характера из II РТЭ. Помимо того собранные изобразительные материалы легли в основу его публикаций по технике буддийского и исламского искусства Средней Азии, памятникам архитектуры Китайского Туркестана — с «эскизами виденных и обследованных памятников старины», планами построек, фотографиями их общего вида и фрагментов интерьеров (статуй, живописного убранства) [Дудин, 1916; Дудин, 1917]. Его описания выдают взгляд художника, например: «Одна из них [пещер], связанная с местной легендой о каком-то мученике, образовала мусульманскую святыню и не подлежит осмотру. Над ней сооружен Мазар, образующий довольно красивое пятно на фоне дикого склона ущелья» [Дудин, 1916. № 31. С. 316].

В.Л. Вяткин также вводил в научный оборот собранные в экспедициях материалы. Сделанные в Афрасиабе в 1905 г. фотографии он отсылал в Русский комитет, Археологическую комиссию, Самаркандский музей, В.В. Бартольду [Назирова, 1984. С. 109]; фотографиями местности и находок проиллюстрирована его книга о городище [Вяткин, 1927]. Опубликован сводный отчет о раскопках обсерватории Улугбека в Самарканде (1908—1909) с чертежами астрономического инструмента [Вяткин, 1912], ряд статей о ней [Вяткин, 1909; Вяткин, 1925]. Исследования, проводимые Русским комитетом в Средней Азии, продолжили советские ученые М.Е. Массон, К.А. Акишев, А.М. Беленицкий, И.Б. Бентович, О.Г. Большаков и др.

Значительно обогатило представления отечественных ученых обнаружение Березовскими визуальных источников, вошедших затем в эрмитажную коллекцию предметов материальной культуры и произведений искусства Кучарского оазиса (ехали они туда, снабженные лишь письменными источниками — сведениями, собранными П.С. Поповым из китайских источников [Попов, 1904]). Фрагменты (росписи и др.) невелики по размерам, но для исследований по истории культуры и искусства Центральной Азии существенны.

Русские и зарубежные исследователи, занимающиеся восточнотуркестанской тематикой, часто прибегают к привезенному С.Ф. Ольденбургом и к его публикациям. После смерти ученого работу над его материалами, в т.ч. изобразительными, продолжили научные сотрудники Эрмитажа А.С. Стрелков и Н.В. Дьяконова [Дьяконова, 1947, 1980]. Ею исследованы также росписи свода потолка из Кизила с горным пейзажем, приношением даров и уникальным изображением знаков солнечного зодиака [Дьяко-

нова, 1989. С. 10]; показано, как реставрация небольшого фрагмента из Кумтуры позволила определить сюжет всей композиции; с помощью фотографии из экспедиции М.М. Березовского с другой росписью на тот же сюжет выяснилось, что на нем изображена не танцовщица, как считалось ранее, а мальчик из истории о подношении пыли Будде [Дьяконова, 1984].

К наследию II РТЭ в последние годы обращаются все чаще. Так, П.Е. Скачков описал ход экспедиции и все имеющиеся по ней материалы [Скачков, 1993], а Л.Н. Меньшиков уточнил его данные, приведя сведения о пещерах (их числе, датировке, общем виде), списки находок экспедиции, хранящихся в Эрмитаже и Институте восточных рукописей (ИВР) РАН [Меньшиков, 1993] и оценив их как «неисчерпаемый источник сведений по истории, экономике, культуре, искусству, литературе, философии, религии (особенно буддизма) этого периода» [Там же. С. 330].

Еще в 1941 г. академик В.В. Струве предложил совместными усилиями руководимого им Института востоковедения АН СССР и Эрмитажа в течение трех лет подготовить и издать материалы II РТЭ в 6 выпусках с 500 иллюстрациями, воспроизведением калек, чертежей и планов [Тункина, 2015. С. 26]. Работу вели Е.Г. Ольденбург (вдова С.Ф. Ольденбурга), О.А. Крауш и Ф.И. Щербатской, копии с чертежей и рисунков текста выполнила М.С. Халтурина. Начало Великой Отечественной войны, смерть Щербатского (1942) и Е.Г. Ольденбург (1955) помешали воплощению этой идеи.

Полное издание полевых материалов двух РТЭ на языке оригинала И.В. Тункина и М.Д. Бухарин считают одной из основных задач современного востоковедения [Тункина, Бухарин, 2017. С. 500]. Они приводят данные о материалах II РТЭ (29 тюков весом свыше 89 пудов с образцами скульптуры, живописи и прикладного искусства — 2500 объектов; около 2000 негативов, фотографии, зарисовки и кальки фресок, планы и чертежи пещер [Там же. С. 496]) и их местонахождения. По их сведениям, оцифрованы материалы I РТЭ из Архива востоковедов ИВР РАН (3 фотоальбома с 496 фотографиями), подготовлены стеклянные диапозитивы и фотографии артефактов, началось создание сводной таблицы фотоматериалов I РТЭ на базе коллекций ИВР, МАЭ, Эрмитажа и их описей [Там же. С. 505].

Коллектив в составе И.В. Тункиной, И.Ф. Поповой, М.Д. Бухарина и С.Л. Шевельчинской приступил к публикации и анализу переписки исследователей — участников экспедиций Русского комитета и других документов [Тункина, Бухарин, 2015]. В частности, ими освещены процесс нахождения и фотографирования памятников, создания калек, сбора фрагментов статуй и росписей; впервые опубликованы зарисовки из путевого дневника Б.Ф. Ромберга (портреты исследователей), выполненная им тушью на чертежной бумаге прорись фрески из пещеры с изображением Будды на лотосе-троне и молящимися женщинами-адорантами, 1 лист черного

плана пещерного комплекса Дуньхуана В.С. Биркенберга [Тункина, 2016. С. 332, 333, 335].

Изобразительные источники использованы в подготовленном в Институте востоковедения РАН 3-томном сборнике статей «Восточный Туркестан в древности и средневековье», 3-й том которого стал свидетельством завершения очередного этапа изучения региона [Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. Архитектура. Искусство. Костюм, 2000]. Так, Б.А. Литвинский при анализе строительной техники, конструкций и элементов памятников архитектуры Восточного Туркестана (в сопоставлении с сооружениями Средней Азии, Афганистана, Индии и Китая) обращался к фотографиям экспедиций Ольденбурга и др., к коллекциям Эрмитажа [Литвинский, 2000]. Н.В. Дьяконова для изучения изобразительного искусства оазисов Таримского бассейна (Хотанского, Мирана, Кучинского, Карашарского, Турфанского) прибегла к изобразительным материалам экспедиций Русского комитета [Дьяконова, 2000]. В частности, на основе фотографий I РТЭ, съемок росписей Шикшина и Безеклика ею выполнена прорисовка иконографии Будды драхмакайя. Отталкиваясь от ее более ранней статьи [Дьяконова, 1980] и опираясь в числе прочего на живопись Кучарского оазиса, С.А. Яценко в очерке истории восточнотуркестанского костюма привел аргументы в пользу рисунков-реконструкций: они наилучшим образом подходят для целей исследователя-костюмолога в отличие от механического воспроизведения памятников [Яценко, 2000]. Изучив в качестве иконографического материала эрмитажные коллекции I и II РТЭ, М.М. Березовского, П.К. Козлова (из Хара-Хото), С. Кибирова написала о музыкальных инструментах региона, их конструкции и возможном звучании [Кибирова, 2000].

Следует отметить также совместный проект российских учреждений и издательства «Древняя книга» (Шанхай, КНР) по публикации как письменных, так и изобразительных источников из отечественных хранилищ [Памятники искусства из Дуньхуана, 1997–2002].

Если в добывании новых знаний об обществе основная роль отведена исторической науке, то в передаче знаний и их популяризации первую роль играет музей [Воронцова, 2014. С. 118]. Визуальная информация, заложенная в изобразительных источниках, увеличивает их аттрактивность как музейных предметов. Это позволяет им стать воспринимаемыми широкой аудиторией. Наглядным результатом научного освоения хранимого музейми является выставочная и экспозиционная работа. Выставки дают возможность взглянуть на знакомые памятники истории и культуры с концептуально новой стороны, а также представить публике недавно введенные в научный оборот предметы. Обновление экспозиций отражает изменение взглядов музейного и научного сообществ на изучаемые источники и демонстрирует новые подходы к ним.

Репрезентация материалов экспедиций Русского комитета, как и других центров, занимавшихся Востоком в России (РГО, ВО РАО, Главный штаб)

и за рубежом, имеет уже свою историю. Выше мы упомянули выставки фотографий С.М. Дудина в залах Академии наук (1906) и Русского комитета в Царскосельском дворце (1908). Первую выставку памятников искусства Восточного Туркестана в МАЭ, где они тогда хранились, организовал С.Ф. Ольденбург. Им же разработана выставка буддийского искусства Синьцзяна в Эрмитаже, открывшаяся уже после смерти ученого (1935). Одновременно с реставрацией П.И. Костровым и Е.Г. Шейниным произведений живописи и скульптуры (1950—1954) Н.В. Дьяконова составляла план эрмитажной экспозиции, которая должна была показать «многообразную жизнь средневекового Синьцзяна, творческое сотрудничество его многоплеменного населения в создании этой культуры, а также ту историческую среду, в которой протекал этот сложный процесс» [Дьяконова, 1955. С. 11] и в которой впервые появились изобразительные материалы экспедиций — копии росписей, зарисовки и фотографии.

Последнее обновление экспозиции в Эрмитаже состоялось в 2013 г.: в залах 3-го этажа Зимнего дворца представлены произведения искусства Турфанского, Карашарского, Кучарского и Хотанского оазисов. В первом из залов центральное положение занимают монументальная композиция «Пранидхи» («Принесение обета») и, напротив нее, сопоставимый по размерам фрагмент росписи с изображением Бодхисаттвы Маньджушри со свитой (оба XI в.), привезенные I РТЭ из монастыря Безеклика. В зале Кучарского оазиса находки Березовских даны в одних витринах с находками экспедиции Ольденбурга, что подчеркивает единство поисков этих ученых. II РТЭ отведены два зала. Первый из них посвящен изучению пещер Могао; здесь рядом с несколькими произведениями средневекового буддийского искусства экспонируются записи и полевые зарисовки Ольденбурга и его личные вещи, фотография спроектированной им эрмитажной экспозиции буддийского искусства Синьцзяна; акварели и этюды маслом С.М. Дудина (фиксация росписей и скульптур), фотографии и план монастыря. Соседний с ним зал полностью занимают образцы скульптуры и живописи VI—X в. из храмового комплекса Могао: фигуры фантастических зверей из лёсса и соломы, фрагменты икон на шелке, холсте и бумаге, знамена.

Обновление экспозиции произошло после проведения выставки «Пещеры тысячи будд» (2008), приуроченной к 190-летию ИВР РАН (Азиатского музея) и подготовленной вместе с ним. Манускрипты и произведения искусства из собраний разных учреждений (материалы экспедиций Русского комитета и др.) были скомпонованы по оазисам Шелкового пути. Это позволило создать целостное впечатление о средневековых центрах буддийской культуры. Данную линию развивает другая совместная выставка Эрмитажа и ИВР — «Кисть и Калам» (2018—2019), посвященная 200-летию Азиатского музея. Здесь был сделан упор на визуальную составляющую памятников письменности Востока. В одном из залов среди «сопроводительного материала» демонстрировались фрагменты стенных росписей из Кучи, привезенные экспедицией Березовского.

Описанные выше практики репрезентации изобразительных источников подтверждают их доступность как простым посетителям музеев, так и ученым (востоковедам, лингвистам, этнографам и историкам, искусствоведам), художникам. Их восприятие не требует неперемного знания языка и археологической подготовки. Благодаря особенностям визуальной информации они привлекают внимание и пробуждают интерес к истории древних народов, далеким от нас культурам, могут инициировать появление междисциплинарных исследований, что положительно сказывается на качестве наших знаний.

Библиография

Бартольд В.В. Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношениях. 1903—1909 гг. // Бартольд В.В. Сочинения: в 9 т. Т. IX: Работы по истории востоковедения. Москва, 1977. С. 503—510.

Бухарин М.Д. Новые документы к истории изучения Восточного Туркестана // Вестник древней истории. 2014. № 3. С. 163—183.

Воробьева-Десятовская М.И. Российские ученые на тропах Центральной Азии (открытие забытых письменных культур) // Письменные памятники Востока. 2010. № 112. С. 237—253.

Воробьева-Десятовская М.И. Экспедиция М.М. Березовского в Кучу (1905—1908) // Российские экспедиции в Центральную Азию в конце XIX — начале XX века: сб. статей / Под ред. И.Ф. Поповой. Санкт-Петербург, 2008. С. 65—74.

Воронцова Е.А. Историческая наука и музей: «нам не жить друг без друга» // Очерки по теории и истории культуры. М., 2014. С. 111—119.

Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье / Ред. Б.А. Литвинский. Т. 3: Архитектура. Искусство. Костюм. Москва, 2000. 584 с.

Вяткин В.Л. Афрасиаб — городище бывшего Самарканда. Ташкент, 1927. 62 с.

Вяткин В.Л. К открытию «Самаркандской обсерватории» // Туркестанские ведомости. 1909. № 260.

Вяткин В.Л. Мирза Улугбек и его обсерватория в Самарканде // Мирза Улугбек. Ташкент, 1925. С. 6—8.

Вяткин В.Л. Отчет о раскопках обсерватории Мирзы Улугбека в 1908 и 1909 гг. // Известия Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношениях. 1912. Серия 2. № 1. С. 76—93.

Доклад комиссии по снаряжению экспедиции с археологической целью в Кучу и Турфан // Известия Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношениях. 1904. № 4. С. 4—14.

Дудин С.М. Архитектурные памятники Китайского Туркестана. (Из путевых заметок) // Архитектурно-художественный ежегодник. Петроград, 1916. № 6, 10, 12, 19, 22, 28, 31.

Дудин С.М. Техника стенописи и скульптуры в древних буддийских пещерах и храмах Западного Китая // Сборник Музея антропологии и этнографии АН. Петроград, 1917. Вып. V. С. 21—91.

Дьяконова Н.В. Буддийские памятники Дуньхуана // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 4. Ленинград, 1947. С. 445–470.

Дьяконова Н.В. Выставка культуры и искусства Синьцзяна I–XII вв. // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. VIII. Ленинград, 1955. С. 9–11.

Дьяконова Н.В. Изобразительное искусство // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. Архитектура. Искусство. Костюм. Москва, 2000. С. 218–295.

Дьяконова Н.В. К истории одежды в Восточном Туркестане II–VII вв. // Страны и народы Востока. Вып. XXII. Москва, 1980. С. 174–195.

Дьяконова Н.В. Роспись потолка со знаками зодиака из Кизила – пещерного комплекса VI–VII вв. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 27. Ленинград, 1989. С. 10–14.

Дьяконова Н.В. Сюжет стенной росписи V века из Кучара // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. XLIX. Ленинград, 1984. С. 55–58.

Инкина Н.В. Археологические памятники, описанные Д.А. Клеменцем (1848–1914) во время Турфанской экспедиции 1898 г. // Путь Востока. Культура. Религия. Политика: Материалы XVI молодежной конференции по проблемам философии, религии и культуры Востока (25–27 апреля 2013 г.). Санкт-Петербург, 2014. С. 69–75.

История отечественного востоковедения с середины XIX века до 1917 года. Москва, 1997. 536 с.

Кибирова С. Музыкальная культура // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. Архитектура. Искусство. Костюм. Москва, 2000. С. 385–537.

Кисляков В.Н. Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии (РКСВА) и коллекции по Восточной Азии МАЭ РАН // Кюнеровский сборник: материалы восточноазиатских и юго-восточноазиатских исследований: этнография, фольклор, искусство, история, археология, музееведение, 2011–2012. Вып. 7. Санкт-Петербург, 2013. С. 114–131.

Кисляков В.Н. Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии и МАЭ // Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2010 г. Санкт-Петербург, 2011. С. 70–72.

Литвинский Б.А. Архитектура и строительное дело // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. Архитектура. Искусство. Костюм. Москва, 2000. С. 13–217.

Лунин Б.В. Из истории русского востоковедения и археологии в Туркестане. Туркестанский кружок любителей археологии (1895–1917 гг.). Ташкент, 1958. 320 с.

Меньшиков Л.Н. К изучению материалов Русской Туркестанской экспедиции 1914–1915 гг. // Петербургское востоковедение. Вып. 4. Санкт-Петербург, 1993. С. 321–331.

Назирова Н.Н. Центральная Азия в дореволюционном отечественном востоковедении. Москва, 1992. 191 с.

Назирова Н.Н. Центральная Азия в дореволюционном русском востоковедении (деятельность Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии): дисс. ... канд. ист. наук. Институт востоковедения АН СССР. Москва, 1984. 211 с.

Назирова Н.Н. Экспедиции С.Ф. Ольденбурга в Восточный Туркестан и Западный Китай (обзор архивных материалов) // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока. Москва, 1986. С. 24–34.

Ольденбург С.Ф. Пещеры тысячи Будд // Восток. 1922. № 1. С. 57–66.

Ольденбург С.Ф. Русская Туркестанская экспедиция 1909–1910 гг. Краткий предварительный отчет с 53 таблицами, 1 планом вне текста и 73 рисунками и планами в тексте по фотографиям и рисункам художника С.М. Дудина и планами инженера Д.А. Смирнова. Санкт-Петербург, 1914. 88 с.

Памятники искусства из Дуньхуана, хранящиеся в Государственном Эрмитаже: в 6 т. Шанхай, 1997–2002.

Пещеры тысячи будд: Российские экспедиции на Шелковом пути: К 190-летию Азиатского музея: каталог выставки / Науч. ред. О.П. Дешпанде. Санкт-Петербург, 2008. 480 с.

Попов П.С. Заметка о Кучэ // Известия Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношении. 1904. № 4. С. 15–20.

Прищепова В.А. К 150-летию со дня рождения С.М. Дудина – художника, этнографа (по материалам МАЭ РАН) // Антропологический форум-online. Санкт-Петербург, 2011. № 15. С. 608–649.

Скачков П.Е. Русская Туркестанская экспедиция 1914–1915 гг. // Петербургское востоковедение. Вып. 4. Санкт-Петербург, 1993. С. 313–320.

Тункина И.В. Документы по изучению С.Ф. Ольденбургом Восточного Туркестана в архиве Российской академии наук // С.Ф. Ольденбург – ученый и организатор науки / Отв. ред. И.Ф. Попова. Москва, 2016. С. 313–347.

Тункина И.В. Неизданное научное наследие С.Ф. Ольденбурга // Труды объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию. 2014. Санкт-Петербург, 2015. С. 19–33.

Тункина И.В. О судьбе неопубликованного научного наследия С.Ф. Ольденбурга (К 150-летию со дня рождения С.Ф. Ольденбурга) // Наука и техника: Вопросы истории и теории. Материалы XXXIV Международной годичной конференции Санкт-Петербургского Российского национального комитета по истории и философии науки и техники РАН (25–25 ноября 2013 г.). Вып. XXIX. Санкт-Петербург, 2013. С. 55–61.

Тункина И.В., Бухарин М.Д. Неизданное научное наследие академика С.Ф. Ольденбурга (к 100-летию завершения работ Русских Туркестанских экспедиций) // Scripta antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Т. 6. Москва, 2017. С. 491–514.

Тункина И.В., Бухарин М.Д. Русские Туркестанские экспедиции в письмах С.М. Дудина С.Ф. Ольденбургу из собрания Санкт-Петербургского филиала Архива РАН // Восток (Oriens). 2015. № 3. С. 107–128.

Яценко С.А. Костюм // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. Архитектура. Искусство. Костюм. Москва, 2000. С. 296–384.

ЖИВОЕ ОКНО В ЖИЗНЬ СЕВЕРА: ВИЗУАЛЬНЫЕ ЛАНДШАФТЫ ЯКУТСКОЙ ОБЛАСТИ В ФОТОПРОЕКТАХ ЭКСПЕДИЦИЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

A LIVE WINDOW INTO THE LIFE OF THE NORTH: VISUAL LANDSCAPES OF THE YAKUT REGION IN THE PHOTO PROJECTS EXPEDITIONS OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURIES

Аннотация: фотография и экспедиционный рисунок были апробированы в методологическом инструментарии отечественной науки в качестве универсального языка наглядной фиксации повседневного уклада жизни мира народов Российской империи задолго до институционализации визуальных исследований в мировой науке в 1960-е гг. Видовые и жанровые изображения этнографического характера, репрезентирующие Якутскую область как полиэтнический регион, рассматриваются нами в контексте интеллектуальной культуры и интерпретируются в русле исследовательского конструкта научных сообществ и авторских визуальных ландшафтов.

Abstract: Photography and expeditionary drawing were tested in the methodological tools of Russian science as a universal language of visual fixation vital world the Russian Empire's peoples long before the institutionalization visual research in world science in the 1960s of the twentieth century. Species and genre images of an ethnographic character, representing a polyethnic region as the Yakutsk region, are considered by us in the context of intellectual culture and are interpreted in line with the research construct of scientific communities and author's visual landscapes.

Ключевые слова: историческая наука, проект визуального повествования, авторский визуальный ландшафт, визуальный колониальный дискурс, визуальные источники, визуальные исследования, культурная память, коренные народы, этничность, научные общества.

Keywords: historical studies, visual storytelling projects, author's visual landscape, visual colonial discourse, visual sources, visual studies, cultural memory, indigenous peoples, ethnicity, scientific societies.

В современных трудах по визуальной антропологии первые опыты применения концептуального языка художественных практик для фиксации и передачи результатов научных исследований российскими учеными датируют, начиная с работ академических экспедиций XVIII в. [Вишленкова, 2008. С. 5; Вербина, 2009. С. 238]. В 1862 г. ученый мир России впервые в лице академика Н.Н. Бекетова признал фотографию новым точным методом наблюдения и исследования [Морозов, 1955. С. 22]. Эту

дату ряд ученых считают отправной точкой произошедшего в российском научно-исследовательском поле визуального поворота. Рисунок и фотография быстро становятся неизбежными константами визуализации процессов наблюдения и исследования. В обществе постепенно формируется культура визуального мышления; когда возникает потребность в развитии институтов социальной (исторической) памяти (публичные библиотеки, архивы, музеи), изобразительные источники становятся объектами музеефикации. В течение длительного времени этот ценный массив исследователи рассматривали лишь в качестве иллюстративного материала. На перспективу изучения фотографии и этнографического рисунка в качестве исторических документов впервые обратила внимание специалистов Н.Ф. Прыткова [Прыткова, 1970. С. 209–222]. Сегодня феномен экспедиционного изобразительного искусства (рисуночное фиксирование) и жанр этнографической фотографии представляют собой объект для изучения в качестве визуальных «текстов», зафиксировавших событийную историю страны и жизненный мир населяющих ее народов. Именно применение визуальных методов в полевом инструментарии, т.е. фиксация в рисунках, а впоследствии — с помощью фотографии и этнографического кино образа жизни разных этнических сообществ, их повседневного уклада, устного народного творчества и народного искусства, гадальных и ритуальных практик (неотъемлемой части религиозных воззрений) позволяют более полно раскрыть содержание понятия «культура» в мировой науке. Роль фотографии как одного из наиболее выразительных средств, способного запечатлеть явления жизни общества, ясно осознавали отечественные этнографы В.И. Ламанский, Д.А. Клеменц и А.А. Миллер [Фишман, 1984, С. 137; Горбачева, 1998. С. 124; Милевский, Панченко, 2017. С. 451], во многом определившие характер и направления музейно-этнографической собирательской работы в рассматриваемый период.

Во 2-й половине XIX в. в Якутской области Восточно-Сибирского, а затем Иркутского генерал-губернаторства (1884–1917), занимавшей важное геополитическое положение ресурсной кладовой на северо-востоке азиатской части Российской империи, побывал ряд отечественных и иностранных экспедиций. Причина столь пристального интереса коренилась не только в увеличении в стране числа научно-исследовательских обществ, но и в неисследованности человеческого (коренное население) и недрового (леса, земли, полезные ископаемые) потенциалов региона ввиду его отдаленности. Эти территории представлялись перспективными в плане получения интересных сборов и апробации новых методов полевой научно-исследовательской работы в условиях сурового климата. Если в XVIII — 1-й половине XIX вв. ставились задачи фиксации, в т.ч. визуальной, жизненного мира «примитивных» народов, их культуры и образа жизни, то начиная с 1860-х гг. в связи с признанием фотографии в качестве

точного метода наблюдения и исследования в программах и инструкциях российских экспедиций уже прописывалась необходимость широкого охвата и тщательного отбора объектов визуальной фиксации. Итогом изысканий экспедиций стал значительный корпус изобразительных, в т.ч. фотодокументальных, источников — актуального и инновационного информационного ресурса антропологии. На современном этапе развития отечественной науки пришла пора его источниковедческого переосмысления, анализа как явления визуальной культуры и транслятора ценностных ориентиров своего времени, раскрытия профессиональной и творческой эволюции его создателей — коллекторов и ученых-исследователей. Внимание в статье будет уделено технике фотосъемки, художественной стилистике фотографий, выделению в них «авторской интенциональности», характерного для конкретных фотографов «почерка» [Торсян, 2005. С. 113–114].

Освоение новых территорий и активизация деятельности научных обществ во 2-й половине XIX в. — явления взаимообусловленные. Просветительская миссия этих обществ в России заключалась в том, что они взяли на себя инициативу по заполнению лакун обширного исследовательского поля, выпавших из сферы интересов Российской академии наук. Впервые в роли исследователей выступили энтузиасты из разных социальных слоев. С большой долей уверенности можно предположить, что записки путешественников, получившие распространение в журнальной периодике конца XIX — начала XX в., основывались на инструкциях, разработанных Обществом любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАЭ) при Московском университете, Императорским Русским географическим обществом (ИРГО), его Восточно-Сибирским отделением (ВСОРГО). В них рекомендовалось составлять дневниковые записи от имени путешественника, включать в них статистические данные и этнографические заметки, собирать подлинные свидетельства и артефакты. Этим объясняется наличие подробных описаний авторами мест своего пребывания. Журнал «Живая старина» настойчиво проводил мысль о значении этнографических работ для «внутреннего и внешнего» развития отечества на основе дружбы и доверия между населяющими его народами. Цели этого издания справедливо называли «программой всех действий русского общества в отношении инородцев» [Оглезнева, 1998. С. 27].

Итоги «персональных» опытов визуальных исследований нашли выражение в рамках процесса музейного собирательства и были впервые представлены на российских и международных выставках. Так, в программе по сбору этнографических данных для Антропологической выставки 1878 г. названы следующие объекты фотофиксации: урочища, курганы и городища, связанные с именами богатырей и богатырскими могилами, — с описанием преданий о них; урочища и городища, связанные с именами языче-

ских богов; амулеты, носимые для здоровья; деревья и камни, обладающие врачевной силой; надписи и наброски на скалах; представители разных народностей и профессий (коновалов, коробейников и т.д.) (НА РС /Я/. Ф. 26-и. Оп. 1. Д. 643. Л. 14).

В 1878 г. ВСОРГО через губернатора Восточной Сибири распространило памятку для чиновников, чья деятельность была связана с разъездами. Им вменили в обязанность ведение этнографических наблюдений и сбор предметов традиционной культуры инородцев — с рисуночной фиксацией и фотосъемкой наиболее интересных моментов. Памятка содержала инструкции с перечислением обязательных объектов фотофиксации: поселения, типы жилищ, хозяйственные постройки; одежда; кустарные производства (отдельные моменты); способы передвижения (сани, возы и т.д.); занятия и промыслы (рыболовство — жилища рыбаков, рыболовные снасти; охота — снаряжение охотника, охотничьи избушки и снасти); сенокосение (НА РС /Я/. Ф. 26-и. Оп. 1. Д. 572. Л. 32–37).

Одна из самых известных разработанных ВСОРГО этнографических программ — программа для изучения верований инородцев Сибири, разработанная в 1884 г. сибирским краеведом Н.А. Агапитовым, охватывала различные аспекты их верований: изготовление принадлежностей шамана; определение пантеона духов, божеств-покровителей отдельных местностей, озер, рек, гор и лесов [Агапитов, 1884. С. 4]. В ней получили отражение и вопросы о культе огня, о культе смерти и предков, об обычаях почитания священных природных объектов, а также о связанных с ними верованиях и поверьях, легендах и преданиях. Внимание фокусировалось на фиксации локальных особенностей иконографии божеств у одного и того же народа. Было рекомендовано, не боясь повторений, описывать всякий встреченный предмет подобного рода, делать рисунки и фотографии расположения жертвенных мест, развешивания шкур животных, внешнего вида жертвенника, полного костюма шамана (шуба, плащ, кафтан). При отсутствии такового или его утрате следовало давать описание по рассказам информантов.

Краткий обзор программ, по которым велся сбор вещевых и визуальных коллекций в Якутской области в исследуемый период, показывает использование научными обществами административного ресурса. Так, Якутское областное статистическое управление требовало от исправников даже отдаленных округов обязательного выполнения предписаний в соответствии с содержанием программ этнографических сборов. Примечательно, что в программах и инструкциях затрагивался единый круг вопросов. Это позволяло свободно оперировать данными при сравнительном изучении локальных особенностей.

Помимо научных обществ, значительный корпус изобразительных источников, характеризующих Якутскую область, оставили экспедиции, ор-

ганизованные на средства владельцев золотопромышленных товариществ, а также Главным управлением землеустройства и земледелия, Лесным и Охотничьим департаментами Министерства земледелия и государственных имуществ. Их исследования были направлены на изучение экономического потенциала региона, возможностей развития торговли пушниной, звероводства и охотничьего промысла, на разведку месторождений полезных ископаемых. Участники экспедиций вели геологические, гидрологические, географические и минералогические изыскания; описывали традиционные промыслы, быт, нравы, язык, духовную и материальную культуру народов; производили рисуночную и фотофиксацию.

Среди фотографий разведочной экспедиции Ленского золотопромышленного товарищества (1893–1894), организованной его учредителем — петербургским банкиром, бароном Г.Е. Гинцбургом и банкирским домом «Э.М. Мейер и К°», преобладают: виды горных массивов и рек Витим, Ныгри и Лена, дорог и оленьего гужевого транспорта, золотых приисков Бодайбо, а также антропологические типы населения (Фотофонд ЯГОМИиКНС).

Альбом Н.А. Виташевского «Якутский край» (Фотофонд ЯГОМИиКНС) представляет собой фотодневник Алданской экспедиции Российского золотопромышленного общества (1896–1899; руководитель — инженер С.А. Подьяконов; члены — Н.А. Виташевский, А.И. Осипов, С.И. Расторгуев, В.Е. Горинович). Она провела поиск золотоносных территорий в бассейнах рек Алдан и Олекма. Основные сюжеты в нем: виды Якутска и Олекминска, Якутского, Верхоянского и Вилюйского округов; маршрут экспедиции, способы передвижения, олений гужевой транспорт; жилые и хозяйственные постройки, антропологические типы коренного населения. Интересны визуальный ряд природы Якутского края (ледоход на р. Олекме, типы лесов, срезы берегов рек Алдана, Олекмы, Крестяха, Бэс-Салаа), фотографии с видами геологических и географических объектов (реки, озера, тайга, скалы и т.д.).

Джезуповская экспедиция (1897–1902) была оснащена самыми современными по тому времени техническими средствами для антропометрических и метеорологических исследований, фонографом для фиксации образцов устного народного творчества, фотокамерой для ведения фотодокументальной хроники. В основе экспедиционных фотографий В.И. Иохельсона — концептуальный язык включенного наблюдения. Новаторство его метода заключалось в том, что посредством визуального наблюдения через объектив фотокамеры они с супругой, Д.Л. Бродской-Иохельсон, сумели зафиксировать культуру северных народов в качестве не статичного явления, а живого процесса. Проведенное ими визуальное исследование населения северо-восточных окраин Российской империи — крупнейший в мировой практике рассматриваемого периода экспеди-

ционный фотопроjekt [Kendall, 1998. С. 4]. Основой сборов визуального антропологического материала стала программа обследования инородцев Колымского округа Якутской области, разработанная В.И. Иохельсоном еще в ходе работы Сибиряковской экспедиции (1894–1896), применявшая им и далее и включавшая: антропологические измерения и наблюдения; сбор историко-географических сведений и информации о жилищах и орудиях, одежде, пище и питье, занятиях и промыслах, нравах, обычаях и «других племенных чертах», языках (список слов и образцы предложений различных наречий, записанные правильной транскрипцией), верованиях и народном творчестве — «насколько возможно собрать при помощи толковых переводчиков» (Архив СПбФ РАН. Ф. 253. Оп. 1. Д. 23. Л. 289). К 1902 г. она превратилась в основу авторской программы визуальных исследований Иохельсона. По репрезентативности и объему фотодокументальные материалы его и В.Г. Богораз-Тана, собранные в ходе экспедиции, остаются одними из самых известных, ценных и актуальных. Фактически ими выполнена фотофиксация единого культурного пространства Севера, а также систем социальных и бытовых форм той жизнедеятельности, которая только в начале XX в. стала интегрироваться в мир технологичных цивилизаций.

Аяно-Нельканская экспедиция (1903–1904; руководитель — инженер В.Е. Попов; члены — В.М. Ионов, Э.К. Пекарский, А.А. Ховрин, И.М. Щеголев, П.Ф. Теплов) вела поиск удобного пути от Аянского порта до Нелькана на р. Мае (и открыла его — с удобным перевалом через Становой хребет), а также геодезические исследования. Пекарский и Ионов занимались сбором коллекций по быту тунгусов. В фотохронике преобладают пейзажи снежных пространств с редкими видами поселений, жилищ и антропологических типов коренных народов [Пекарский, 1904. С. 16–17].

В ходе еще одной Аяно-Нельканской экспедиции (1907; руководитель — якутский областной инженер А.И. Кудрявцев) был исследован и спроектирован сплошной грунтовый путь от Якутска через Джугджурский хребет до Аяна (1000 верст; с оценкой расходов в 2 млн руб.). Работу с июня по ноябрь вели две самостоятельные партии (руководители — А.И. Кудрявцев и О.В. Маркграф, которого Главное управление землеустройства и земледелия командировало «ввиду ... совершенной неисследованности колонизационной емкости» Якутской области [Павлов, 2004. С. 35]). В начале 1908 г. основные материалы экспедиции были доставлены иркутскому генерал-губернатору. Сохранились дорожные зарисовки Маркграфа. Серию рисунков с типами хвойных лесов Якутской области он выполнил, действуя в рамках предписаний, обязывавших каждую экспедицию вести рисуночную либо фотографическую фиксацию.

В начале XX в. к визуальным исследованиям экспедиций присоединились научные сообщества Якутской области. Якутский областной музей

при поддержке Якутского филиала Общества изучения Сибири и улучшения ее быта с 1908 г. приступил к формированию своего фотофонда. У фотографов В.С. Келлермана, политссыльного Морозова, инженера П. Берденникова и агронома Б.В. Любатовича приобрели снимки Аянской экспедиции, у политссыльного Я.Ф. Строжецкого — серию его фоторабот, выполненных на Колыме. От П.В. Оленина поступили снимки Верхоянской и Сунтарской экспедиций (НА РС /Я/. Ф. 490-и. Оп. 1. Д. 7. Л. 5).

Комплексный характер экспедиционных исследований Якутии, организованных научными обществами, а также торговцами и промышленниками, был обусловлен развитием новых направлений в российской науке конца XIX в. Это выразилось в разработке соответствующих собирательских и исследовательских программ, ориентированных на экономическое освоение региона, изучение географических и климатических условий. Выполненные в ходе экспедиций авторские визуальные фотопроекты сохранили для современной этнографии и антропологии коренных народов Якутии ценную аутентичную информацию, поэтому их можно рассматривать и как репрезентацию «текстов» культур этих народов. Каждый экспедиционный фотопроект — это визуальный нарратив (повествование) с выраженной «авторской интенцией», посвященный Человеку в культурном пространстве Севера. В их результатах (рисунках и фотографиях) наглядно зафиксированы компоненты адаптивных механизмов развития производительных сил и традиционного хозяйства в условиях сурового климата. Сегодня созданные тогда визуальные образы становятся важной частью реконструкции национальной идентичности коренных народов Севера.

Библиография

Архив Санкт-Петербургского филиала Российской академии наук. Ф. 253. Оп. 1. Д. 23: Материалы якутской экспедиции И.М. Сибирякова.

Национальный архив Республики Саха (Якутия). Ф. 490-и. Оп. 1. Д. 7: Якутский областной статистический комитет в 1907—1908 гг. О приведении в порядок библиотеки, музея, экспедиций.

Национальный архив Республики Саха (Якутия). Ф. 26-и. Оп. 1. Д. 572: Документы о сборе этнографических, антропологических предметов, монографических и исторических сведений для Общества любителей естествознания при Московском университете. 1858—1871 гг.

Национальный архив Республики Саха (Якутия). Ф. 26-и. Оп. 1. Д. 643: Дело по отношению Якутского областного статистического комитета о предоставлении сведений о быте, культуре, религии коренного населения Верхоянского округа для Антропологической выставки в г. Москве Российского общества любителей естествознания, этнографии и антропологии.

Якутский государственный объединенный музей истории и культуры народов Севера (ЯГОМИиКНС) им. Ем. Ярославского. Фотофонд.

Агапитов Н.А. Опыт программы для изучения верований инородцев Сибири (так называемого шаманства). Иркутск, 1884. 16 с.

Вербина О.Г. К истории нового экземпляра альбома Е.М. Корнеева «Народы России», 1812–1813 гг. // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов: Материалы междунаучно-практической конф., посвященной 150-летию со дня рождения Ш.А. Тагирова. Казань, 2009. С. 236–241.

Вишленкова Е.А. Визуальная антропология империи, или «Увидеть русского дано не каждому». Москва, 2008. 56 с.

Горбачева В.В. Д.А. Клеменц и сибирские коллекции РЭМ // Пигмалион музейного дела в России: к 150-летию со дня рождения Д.А. Клеменца / [Под ред. И.В. Дубова; Рос. этногр. музей]. Санкт-Петербург, 1998. С. 120–127.

Милевский О.А., Панченко А.Б. «Беспокойный Клеменц»: Опыт интеллектуальной биографии. Москва, 2017. 695 с.

Морозов С.А. Русская художественная фотография: очерки из истории фотографии. 1839–1917. Москва, 1955. 179 с.

Оглезнева Т.Н. Русское географическое общество: изучение народов северо-востока Азии. 1845–1917 гг. / [Отв. ред. д.и.н. В.Н. Иванов]. Новосибирск, 1994. 176 с.

Павлов А.А. Губернатор И.И. Крафт / [А.А. Павлов; Е.Е. Алексеев (отв. ред.); Академия наук РС (Я). Институт гуманитарных исследований]. Якутск, 2004. 248 с.

Пекарский Э.К. Поездка к приаянским тунгусам. Казань, 1904. 17 с.

Прыткова Н.Ф. Программа по изучению одежды народов Сибири // Одежда народов Сибири: Сб. ст. Музея антропологии и этнографии / [АН СССР. Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая; отв. ред. С.В. Иванов]. Ленинград, 1970. С. 209–222.

Торосян М.С. Феномен контраста в аспекте концептуальной организации художественного текста (на материале языка послевоенной прозы). Дисс. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2005. 184 с.

Фишман О.М. Материалы по этнографии карел в собрании ГМЭ народов СССР // Отражение этнических процессов в памятниках бытовой культуры: сб. науч. ст. / Отв. ред. И.И. Шангина. Ленинград, 1984. С. 128–144.

Щербакова А.А. Андрей Николаевич Бекетов — выдающийся русский ботаник и общественный деятель / Академия наук СССР. Институт истории естествознания и техники. Москва, 1958. 256 с.

Kendall L. Drawing Shadows to Stone: The Photography of the Jesup North Pacific Expedition, 1897–1902. University of Washington Press, 1998. 112 p.

**«САХАЛИНСКИЙ АЛЬБОМ» РИСУНКОВ ПОЛЕВЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ ЯПОНСКОГО ЧИНОВНИКА ХОТТА
ПЕРИОДА ЭДО (1857): К ВОПРОСУ О ДОСТОВЕРНОСТИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ КОДОВ ТРАНСЛЯЦИИ
ИНФОРМАЦИИ**

**“SAKHALIN ALBUM” OF FIELD STUDY DRAWINGS
JAPANESE OFFICER HATTO OF THE EDO PERIOD (1857):
TO THE QUESTION OF THE RELIABILITY OF INFORMATION
TRANSFER GRAPHIC CODES**

Аннотация: в статье на основании тематического детального изучения исторически важного изобразительного источника «Кита Эзо Гачо» («Сахалинский альбом») (г. Хакодате, Хоккайдо) ставятся вопросы о мировоззренческом восприятии топографического и культурного пространства о. Сахалин, жизнедеятельности туземных народов, с одной стороны – художником, заказчиком, а с другой – читателем, исследователем. Рисунки предоставляют наглядную информацию о том, что имело первостепенное государственное (социально-экономическое, оборонное) значение на Сахалине для Японии в середине XIX в.

Abstract: the historically important pictorial Japanese document “Kita Ezo Gacho” (Hakodatta, Hokkaido) is studied thematically. Questions are raised about the worldview of the topographic and cultural space of Sakhalin Island, the vital activity of the indigenous peoples, on the one hand, as an artist, customer, and on the other, as a reader, researcher. The images provide visual information about what was of primary state (socio-economic, defense) importance for Japan in the middle of the XIX century on Sakhalin.

Ключевые слова: историческая наука, изобразительный источник, Дальний Восток России, Сахалин, Япония, коренные малочисленные народы, уйльта, айны, нивхи, улчи.

Keywords: historical science, graphic source, Russian Far East, Sakhalin, Japan, indigenous small people, Uilta, Ainu, nivkhi, ulchi.

Публикуется в соответствии с планом научно-исследовательских работ Института этнологии и антропологии РАН.

Сбор материала для исследования в Центральной городской библиотеке Хакодате (на о. Хоккайдо, Япония) стал возможен благодаря работе автора в статусе приглашенного профессора Славянского исследовательского центра Университета Хоккайдо (г. Саппоро; исследовательская программа университета 2008–2009); автор благодарит профессора Университета Хоккайдо Коити Иноуэ за перевод текста на русский язык во время этой работы.

Изображение — важнейший источник визуальной информации, объединяющий возможности познания для разных гуманитарных наук: как истории, так и этнографии, этнологии, социальной и культурной антропологии. Крайне актуален творческий диалог историков, этнологов, антропологов, философов, художников, архивистов и представителей иных творческих профессий, причастных к хранению, выявлению и изучению изобразительных источников. Безусловно, необходимо учитывать рефлексивность исторической науки [подробнее см.: Воронцова, 2014], использовать ее как метод познания мировоззренческой культуры представителей определенных народов на конкретном историческом срезе.

Обратимся к «Сахалинскому альбому» (согласно иероглифическому написанию на титульном листе — «Kita Ezo Gacho») рисунков полевых исследований японского чиновника Хотта периода/эпохи Эдо (ansei 4 = 1857 г.). Художественные изображения выполнены самураем ханства/владения Сакура — Судо Хиденосуке Каненори (Sudō — фамилия, Hidenosuke — первое имя, Kanenori — второе имя, самурайское). Данный исторически ценный источник бережно сохраняется в Центральной городской библиотеке (ЦГБ) Хакодате (на о. Хоккайдо, Япония) и предоставляется для работы исследователям в специально технически оборудованном помещении (со стеклянными стенами).

Как образно говорят художники и скульпторы, в основе изобразительного произведения заложен принцип «думать руками». Однако «руки» подвластны мировоззрению личностей, которые заказывают и выполняют этот заказ. Примечательно, что мировоззренческое, временное и физическое (географическое) пространство художника и заказчика может быть отлично от пространства того, кто впоследствии изучает данное произведение. Предлагаемый к обсуждению изобразительный источник переносит нас в пространство XIX в. — на территорию о. Сахалин, издавна соединяющего в экономическом и социокультурном пространстве материк и острова Японского государства.

Значимым пространством территории «памяти» поколений народов, в различные исторические эпохи представлявших разные государства, можно назвать пространство р. Амур, островов Сахалин и Хоккайдо и прилегающих морских вод. В данном социально-культурном ареале концентрировались, пересекались и успешно развивались пути тунгусо-маньчжурских народов, айнов и нивхов с маньчжурами (расстояния преодолевались посредством передвижения на оленях и собаках, на лодках и кораблях — по суше и по рекам или морям) благодаря общему социально-экономическому интересу: крупным сезонным ярмаркам на Амуре, когда происходил традиционный обмен пушнины со стороны туземных народов на предметы быта [Кит, 2008]. А далее этот товарообмен продолжался уже с японцами [подробнее см.: Мамия, 1938; 1993]. Как складывались взаимоотношения представителей различных культур? Какова была сопространственность

интересов их культур? Каково восприятие этого пространства в описаниях современников и памяти представителей ныне живущих поколений? Как соотносятся естественные пространственные ориентиры культур, к примеру — восприятие сторон света (для китайцев — это земля северо-востока, маньчжуров — земля востока, народов Сахалина — северо-запада)? Сакральное пространство воды и суши (материка и острова) было и остается единым для восприятия коренных островных народов.

Структуру и колорит пространства освоенной территории хранят в памяти поколений и передают эту информацию культурозначащие коды, которые в данном случае визуально предстают на полевых/экспедиционных рисунках. Ориентация пространственная и культурная прослеживается шаг за шагом при изучении названного альбома. Характерно, что «сила (производящая)» (т.е. движение) и «путь» — знаменуют начало словарной базы тунгусо-маньчжурских языков [Сравнительный словарь, 1975. С. 1, 20], что также явно отражено в «Сахалинском альбоме».

История создания «Сахалинского альбома» отражает страницы истории российско-японских взаимоотношений. Правительство Эдо, опасаясь продвижения России на «юг» (так в рассматриваемом источнике), решило провести полевые исследования о Сахалине, что и было выполнено. Вассал (один из важных чиновников) ханства Сакура — Хотта — назначил самурая Судо художником в свою экспедицию, и тот сделал за это время 6000 рисунков (горы, реки, быт и т.п.) разноцветными красками. Часть из них (по всей вероятности, самых значимых!) вошла в альбом. В альбоме подчеркивается, что рисунки создавались «кропотливым образом (способом)» (ЦГБ Хакодате. Сахалинский альбом. С. 1–4). Они выполнены в технике акварели. Именно их сюжеты имеют информационное значение для заказчика и исполнителя, а как следствие — для «читателя» и исследователя.

Еще раз подчеркнем: авторство исследуемого альбома принадлежит именно художнику-самураю (на отдельной последней странице — подпись автора: Sakuga — название владения, Sudo Kanenori — имя). Это необходимо знать для адекватного восприятия изображений. На страницах альбома (помимо рисунков) иероглифами даны экспедиционные наименования/описания сюжетов рисунков. Эти краткие «подписи» выявляют для изучающего то, что, видимо, прежде всего было важным для создателя, точнее — для конкретного момента. А сами изображения «построены» по принципу классической этнографической фиксации жизни туземных народов, а также ландшафтов. Все иероглифические надписи на рисунках (их дословный перевод представлен ниже) дают конкретные названия, но вовсе не содержат подробную информацию, которую можно почерпнуть, непосредственно глядя на визуальные образы.

Рисунки данного источника возможно классифицировать следующим образом: ландшафтное пространство, одежда, предметы быта, жилище и пища, культовая практика, занятия аборигенов.

Ландшафтное пространство (иногда с жилыми и культовыми строениями): «Плавание на Сахалин» (5 страниц рисунков); «На сахалинском морском побережье Чишия аборигены поклоняются двум скалам» (2 страницы; пояснения К. Иноуэ: Чишима — это Курилы, а местность Чишия — на Сахалине); «В порту Кушункотан» (2 страницы; Кушункотан по-айнски называется место около современного г. Корсакова; подписи на рисунке: общая — «для рыболовства и обороны», сверху — «жили японцы-самураи из владения/ханства Акита», слева — «Храм Бентен — синтоистский храм», внутри рисунка — «Дом администрации Унджоя» и «Рыболовецкий дом предприниматель соорудил»); «Могила Бенрикари», управлявшего несколькими катанами айнов (2 страницы); «Поездка из Отчобока (по-айнски Отчопока. — Л.М.), переход через горы на Северо-Восток (т.е. на Восточное побережье. — Л.М.)» (4 страницы; слева вверху изображено море, и также слева — проводник, смотритель, спутник через территорию айнов); «Плавание по морю на айнской лодке (той же, что изображена ранее. — Л.М.) с японскими чиновниками» (4 страницы; возможно, восточное побережье Охотского моря; в носовой части лодки — священные инау, выполняющие в данном контексте функцию оберега); «Ночлег на восточном побережье — Ниитои (айнское название. — Л.М.)» (2 страницы; на территории айнов изображены самураи; это самое северное айнское село на данном побережье — Наеру /айнское название, современное название — Гастелло. — Л.М./); «Сиримаука» (по-японски; Маука — название поселения айнов, сири — остров. — Л.М.) — на восточном побережье Сахалина, между р. Поронай и протокой Тарайка (4 страницы; рис. 1, 2 страницы — трудный участок перехода через перевал Маны на Кушунуй, с восточного на западное побережье Сахалина, вода по колено, защита от комаров — сетка, веер; рис. 2, 2 страницы — подъем на крутой склон); «На западном побережье Сахалина — пристань на оз. Райчишка» (2 страницы) и «Озеро Райчишка» (4 страницы) (в отличие от иных изображений оз. Райчишка не удастся пока найти на карте — это остаётся загадкой, т.е. имеются факты, зафиксированные в изобразительном источнике, но не всегда их можно соотнести с известными нам реалиями); «На самом северном пункте западного побережья — Хорокотан» (4 страницы; по-айнски — Порокотан: поро — большой, котан — деревня; на рисунке запись — «Здесь находится северная граница с Россией», интерес представляет то, что «граница» фиксируется именно в привязке к айнской деревне); «На обратном пути: на западное побережье. Переход через перевал Чиека» (2 страницы; идут на юг, т.е. от мира туземного оленеводческого населения острова — уйльта); «На западном побережье. Мыс Уэнчиши» (4 страницы; уэн на айнском языке — плохой); «Западное побережье. Путешественники идут из дома смотрителя дер. Моёридомари по направлению к о. Тодомджири» (2 страницы); «На Западном побережье. Мыс Янэджири. Идут мимо на судне» (4 страницы).

Одежда: «На восточном побережье Сахалина. Фигуры (изображения) инородцев орокко» (2 страницы рисунков; имеется в виду селение Тарайка Сахалинской области; в постсоветских переписях населения этот народ именовали уйльта, в энциклопедиях советского периода — ороки, с констатацией того, что их самоназвание — ульта, уйльта); по покрою одежды изображенных затруднительно соотнести с конкретным народом, скорее отражено общее представление об инородцах, в т.ч. тех, с кем вели товарообменные отношения орокко/уйльта: мужская прическа — маньчжурского типа, характерная для сантан, т.е. нынешних ульчей; одежда из нерпичьей шкуры характерна и для уйльтинской, и для айнской культур; «На западном побережье Сахалина. Сумэрэнкуру» (2 страницы; сумэрэнкуру, сумеренкуру — айны называли гиляков, т.е. нивхов Сахалина); одежда, сшитая из рыбьей (кетовой) кожи (1 страница; по покрою и по синей окантовке — одежда орокко/уйльта или гиляков/нивхов).

Предметы быта: тоёа — сумочка для табака (привозная, товарообмен с сантанами/ульчами; 1 страница); набор предметов, которые используют и мужчины, и женщины (2 страницы) — трубка для табака и футляр, «кончики» (верхняя и нижняя части) которого сделаны из рога оленя, сумочка для табака (по-айнски — «итаморо»), два прибора для очищения трубки типа «железных гвоздей», привязанные оленьими жилами (предметы из этого набора получены при товарообмене с сантанами, т.е. ульчами, на материке; сумочка для хранения и ношения огнива и кремния с верхней частью из рога оленя (по-айнски — «карома»; тоже привозная — результат товарообмена с ульчами); нож (по-айнски «макири»; и мужчины, и женщины всегда носили два ножа) и ножны (вверху — из бересты, внизу — из дерева, с узором) (1 страница); пояс для ношения макири (по-айнски «кантай») с круглыми украшениями (белыми — серебряными, желтыми — бронзовыми), также привезенными с материка в результате товарообмена с сантанами (2 страницы); личные вещи управляющего катанами айнов (2 страницы).

Жилище и пища: яма-гнездо (скорее всего, жилище айнов — полуземлянка) (2 страницы; рисунок слева — интерьер, справа — внешний вид); внешний вид того же жилища (2 страницы); домики «эзо» — жилище сахалинских айнов, амбар для хранения пищи, медвежья клетка (дословно: тюрьма) (2 страницы); внутреннее убранство айнского дома (2 страницы; изображена та же семья, которая на нескольких рисунках уже была представлена и описана как орокко); две рыбы (2 страницы) — сверху не спускающаяся в море «ито» (речная кета или, скорее всего, таймень), «большая по размеру и очень вкусная» (так написано дословно!), а снизу «аменасу» (вид лосося с характерными пятнами по всей длине); айнское («круглое» по форме на земле) жилище для временного ночлега (2 страницы); цветок «отакуро» (2 страницы; аборигены употребляют корень этого растения как

лекарство); трава «томā» (2 страницы; аборигены едят ее корень, похожий на сладкий картофель, считают его вкусным); жилище орокко, скорее всего покрытое корой лиственницы, и медвежий «домик» — клетка (2 страницы); внутренний вид жилища орокко в селении Тарайка (2 страницы; преднамеренно слишком большим изображен очаг); «гампикаба» (в переводе с японского — белая береста) — сшитый из бересты завес, использовавшийся орокко как защита от холода или жары при входе в жилище или для покрытия жилища (2 страницы); жилище гиляков/сумеренкуру, рядом с ним — привязанный к перекладине орлан, перья которого использовали для оперения стрел и товарообмена (4 страницы); внутри — гилячка качает ребенка (2 страницы).

Культовая практика: «Игра с танцующим медведем» на медвежьем празднике перед ритуальным убиением медведя, роль которого исполняет человек (2 страницы; скорее всего, изображена сцена из жизни айнов; очень важная информация); рядом с «эзо» — амбар для хранения пищи и медвежья клетка (2 страницы); внутреннее убранство жилища айнов с японской лакированной посудой и инау в углу прямоугольного очага для ритуального кормления на празднике, посвященном медведю, — первопредку (2 страницы; снова акцентируется информация о медвежьем празднике); круглая черная лилия (2 страницы; это священный цветок уйльта — «лоло», его клубень применяли при приготовлении ритуальной пищи); ритуал (скорее всего айнский) при встрече давних знакомых (2 страницы).

Занятия аборигенов: сбор трав и корней (клубней) для приготовления пищи — «На горе Чихешани. Постройка жилища. Женщины аборигенов» (4 страницы; очевидно, айнки — одни собирают травы, другие уходят, возможно, на охоту); рыболовство и морской зверобойный промысел — «Эзо буне» (в переводе с японского: лодка айнов) (2 страницы; изображена лодка-долбленка с увеличенным бортом и два вида весел), «Плавание» по морю на лодке с японскими чиновниками» (4 страницы; лодка та же, что на предыдущем рисунке; в носовой части — инау; возможно, это — восточное побережье Охотского моря), «На берегу реки С[Ш]ицука орокко ловят морское животное и горбушу» (6 страниц; С[Ш]ицука — р. Поронай, морское животное — нерпа) и «Водяная пантера» (4 страницы; «пантера» — это нерпа); рисунок, где сверху лодка-долбленка (по-гиляцки — нефучия) и снизу лодка, обшитая досками (2 страницы; «В реке ловят горбушу») — 2 рисунка (2 страницы; неясно, кто изображен: возможно, на первом — уйльта, нивхи или айны, на втором — японец; видимо, для художника это не имело значения или было очевидно); ткачество и плетение — ткацкий стан (поясной, одной стороной привязан к дереву) и айнка ткет аттуши, т.е. ткань из древесной коры (2 страницы), а также айнка плетёт циновки — предположительно, из крапивы (1 страница); изготовление музыкального инструмента — айнский 5-струнный музыкальный инструмент (1 страница)

и 5-струнный музыкальный инструмент (2 страницы; по-японски — арп кото; струны — жилы «донгори», т.е. кита; длина инструмента — более 4 шаку, что равно 40 сун и примерно 30 см, а ширина — 3 сун 89 фун /или бун/); кузнечное дело — кузнечные меха (1 страница; по-японски — «фуинго», по-айнски — «итафки»); собаководство — собачья упряжь «сатато» (по-айнски «сета» — собака) для буксировки лодок и саней вдоль берега, сделанная из кожи морских животных, рога северного оленя, железа (2 страницы) и «На реке С[Ш]ицука» — орокко передвигаются на лодке, которую по берегу тащат собаки (4 страницы; предположительно, это происходит на протоке Тарайка, где традиционно обитали туземцы; зафиксирован факт использования уйльта собак в качестве транспортного животного); оленеводство — «Звери тонакай» (по-японски) и «Тонакай» (по-айнски) (2 страницы; самец и самка), «На восточном побережье. Ширимаука. На прибрежных лугах Тарайки пасут оленей» (4 страницы; в лодке — уйльтинская женщина, на берегу — проводник-айн и 3 японца); охота — «На горе Мануи в местности Читоканита обнаружили наконецники стрелы» и «Содержание зверя» (выращивание для детской забавы и последующего использования меха животного для ношения или товарообмена) (2 страницы), а также «Шиёмарэ» (по-гиляцки?) — черная лисица на поводке (2 страницы).

Приведенное описание рисунков свидетельствует, что изображению ландшафтов посвящена большая часть альбома (51 страница). Почти столько же внимания (49 страниц) уделено изображению занятий туземного населения. Меньше внимания привлекают их жилище и пища, (28 страниц), еще меньше — культовая практика (10 рисунков), предметы быта (8 рисунков), одежда (5 страниц). Такой порядок числа изображений возможно объяснить поставленными перед путешественниками целями. Скорее всего их основной задачей было выявление географических особенностей острова и того полезного (прежде всего, в экономическом плане), что можно извлечь из отношений с туземными жителями. Следствие этого — отсутствие особого интереса к важному для самого коренного населения быту и культовой стороне жизни. И все же по рисункам альбома понятно, насколько значимыми являлись собирательство, рыболовство и морской зверобойный промысел, охота, оленеводство, собаководство, ткачество и плетение, кузнечное дело и даже изготовление музыкальных инструментов. Очевидно и то, что только всесторонний междисциплинарный взгляд исследователей различных областей науки позволит раскрыть потенциал данной выборки изобразительных источников. К примеру, изучая включенные в альбом конкретные изображения, необходимо разбираться в рыболовных снастях, видах лодок и т.д., чтобы правильно «прочитать» визуальную информацию.

Очевидно, что визуальные образы необходимо сопоставить со словесными описаниями и что визуальное может быть не только не второстепен-

ным, но единственно проясняющим ситуацию источником. Так, в «Описании Северного Эдзо» Мамия Риндзо (1780–1844) — японского путешественника, исследователя о. Сахалин, открывшего разделяющий остров и материк пролив (1808), в разделе «Географические условия» читаем: «Высоких гор здесь нет, но на западном побережье располагается самая высокая — Китоусимобори, целиком состоящая из остроконечных скал, похожих на мечи или копья... Примечательно, что эта гора хорошо известна... маньчжурским аборигенам. На восточном побережье расположена гора... называемая также “Хоронобори”. Высота этой горы тоже не измерялась. Обе горы довольно живописны...»; «Раньше островитяне пересекали пролив и отправлялись в Маньчжурию по нескольку раз в год. ...Берут с собой шкурки соболя, а также выдры, лисицы в качестве пушной дани и для торговых сделок в посту Дерен» — административном пункте в Маньчжурии; «В обмен островитяне получают различные товары: ткани, курительные трубки, украшения, различные предметы быта... так что издержки от поездки вполне окупаются»; «Среди представителей племени сумеренкуру есть обычай ежегодно совершать поездки на китайский правительственный пост в Маньчжурии для уплаты дани шкурками животных» [Мамия, 1993. С. 45–53, 112, и др.]. По подобным описаниям возникают вопросы, которых не возникает при изучении изобразительных источников. Литографии, сделанные художниками по специальному заказу, служат подтверждением и объяснением описаний путешествий [см., например: Мамия, 1938, рис. на с. 28–57; Маак, 1859(а). Л. 8; Маак, 1859(б). С. 211].

Произведенный анализ альбома дает ответы на ряд вопросов. Первый из них: это — вспомогательный источник? Внимательное изучение источника уверяет, что нет. Наглядность порой может однозначно опровергнуть или подтвердить сведения письменного источника.

Далее встает вопрос об однозначности — неоднозначности зримых образов. Ответ на него: этот источник разумно воспринимать как контекст исторического момента (сюжета).

Безусловно, при изучении источников данного вида принципиально учитывать, представитель какой культуры (этнической; культуры рыболовства, кочевой или оседлой, знакомой с кузнечным делом или нет) и профессиональной сферы деятельности, включая исследователей (исторической, этнографической, антропологической, искусствоведческой и т.п.), считывает визуальную информацию.

В данном источнике точно представлена топография обследованных мест. Изображения географических объектов, жизнедеятельности и занятий аборигенов Сахалина — всего, что путешественники видели по пути, выполнялись тщательно, т.к. это имело государственное (экономическое, оборонное) значение. Рисунки — точная фиксация: богатств морей и океанов (например, морских животных и рыб, которых возможно было до-

бывать); предметов, которые были получены в результате товарообмена (например, на Амуре — сантан/ульчей с маньчжурами) и указывали на взаимодействие различных регионов материка и острова. При этом антропологические особенности отходили на задний план или не воспринимались: айны, гиляки и орокко явно выглядят различно, но не для этого конкретного художника; различия в покрое одежды этих народов — не очень значимы, но важно было отметить, из чего сшита одежда и сооружено жилище.

Виртуальная реальность рисунка живет своей жизнью. Если рисунок (изображение, сделанное рукой человека) передает множество тонкостей мировоззрения, культуры народов и географии острова, то фотография просто точно фиксирует момент (сразу соглашаюсь с тем, что она тоже несет отпечаток мировоззрения создателя, но не так многогранно!), следствием чего стало видоизменение кода трансляции исторической памяти.

Встает вопрос: возможно ли одновременные (т.е. относящиеся к разным периодам и эпохам) изобразительные источники вносить в единую классификацию, даже если речь идет об изображениях одного вида? Думаю, что единого ответа на него в настоящее время нет.

Библиография

Национальный музей этнологии (г. Осака, Япония), архив Библиотеки MINPAKU. *Мамия Риндзо*. «То:дацукико:» [Путешествие в Восточной Тартарии]. Кн. 1—2. Дайрен: Южно-Маньчжурская железнодорожная компания, 1938. (Написано в 1810 г., издано в Китае на япон. яз.)

Центральная городская библиотека (ЦГБ) Хакодате (о. Хоккайдо, Япония). *Kita Ezo Gacho* [Сахалинский альбом рисунков полевых исследований японского чиновника Хотта. Художник — самурай ханства Сакура Судо Hidenosuke Kanenori]. 1857 (на япон. яз.).

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки: к постановке проблемы // 150 лет на службе науки и просвещения: сб. материалов Юбилейной международной научной конференции, Москва, 5—6 декабря 2013 г. / Гос. публ. ист. б-ка России. Москва, 2014. С. 363—372.

Кит Т.В. Ярмарочная торговля на Дальнем Востоке России в XVII — начале XX в. // Россия и АТР. 2008. № 1 (59). С. 5—17.

[*Маак Р.*] Атлас «Путешествие на Амур, совершенное по распоряжению Сибирского отдела Императорского Русского географического общества в 1855 году». Санкт-Петербург, 1859(а). 17 л. илл.

Маак Р. Путешествие на Амур, совершенное по распоряжению Сибирского отдела Императорского Русского географического общества в 1855 году Р. Маак-ком. Санкт-Петербург, 1859(б). 577 с.

[*Мамия Риндзо*]. Описание северного Эдзо, сделанное Мамией Риндзо / Пер. и аннотация Дж.А. Харрисона, пер. на рус. яз. В.В. Переславцева // Краеведческий

бюллетень / [Общество изучения Сахалина и Курильских островов.]. Южно-Сахалинск, 1990. № 2. С. 85–130.

Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков: Материалы к этимологическому словарю / Отв. ред. В.И. Цинциус. Ленинград, 1975. Т. I. 672 с.

УДК 75/77+ 930.25

М.Ю. Киселев, M.Yu. Kiselev

ИСТОЧНИКИ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ФОНДАХ АРХИВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

SOURCES OF VISUAL INFORMATION IN THE FUNDS OF ARCHIVES OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

Аннотация: в статье представлены сведения об источниках визуальной информации, хранящихся в Архиве РАН и выявленных по базе данных «Учет и каталог» его информационной системы: photographиях, рисунках, картинах, кинофильме. В отдельные категории выделены источники: на стекле (просмотр которых возможен с использованием специальной техники), на металле. Они позволяют восстановить или уточнить: вид местностей и территорий, облик исторических личностей, эпизоды личной жизни и научной деятельности ученых, их родственников, коллег и учеников; дают представление о подготовительных материалах (исходном сырье, технологических процессах, видах научного оборудования) и результаты научных исследований; могут быть основой для реконструкции исторических событий и объектов. Фонды Архива РАН – широкое информационное поле для выявления источников визуальной информации, исследовательских и образовательных целей. Их изучение и использование расширяет источниковедческую базу исторической науки.

Abstract: the article presents information about the sources of visual information stored in the Archive of the Russian Academy of Sciences and identified using the Accounting and Catalog database of its information system: photographs, drawings, paintings, movies. Sources were identified into separate categories: on glass (which can be viewed using special technology), on metal. They allow you to restore or clarify: the type of localities and territories, the appearance of historical figures, episodes of personal life and scientific activities of scientists, their relatives, colleagues and students; give an idea about the preparatory materials (raw materials, technological processes, types of scientific equipment) and the results of scientific research; can be the basis for the reconstruction of historical events and objects. The funds of the Archive of the Russian Academy of Sciences are a wide information field for identifying sources of visual information, research and educational purposes. Their study and use expands the source-study base of historical science.

Ключевые слова: историческая наука, информация, источник визуальный, фотография, рисунок, картина, стереоизображение, кинофильм, архив, Российская академия наук.

Keywords: historical science, information, source of visual, photography, drawing, picture, stereo image, film, archive, Russian Academy of Sciences.

Фонды и коллекции Архива Российской академии наук (РАН) — широкое информационное поле для обнаружения источников визуальной информации, которые могут быть использованы в исследовательских и образовательных целях и изучение которых расширяет источниковую базу исторической науки. Их выявление произведено автором статьи в базе данных «Учет и каталог» информационной системы Архива РАН, размещенной на портале «Мнемосина» в сети Интернет. На начало 2019 г. в нее введены около 10 000 заголовков дел и документов (31 % от общего количества дел и документов, хранящихся в архиве), а сведения об интересующем нас типе источников содержат чуть более 7 % от общего числа введенных заголовков. Основная часть таких источников находится в делах фондов личного происхождения и относится к середине XIX — концу XX в., за более ранние периоды их немного (главным образом — репродукции). В фондах академических учреждений также имеется незначительное количество подобных архивных документов за 1917—1975 гг. В фондах, не прошедших научное описание, они пока не установлены. Следует отметить, что наличие источников визуальной информации зависит как от специализации ученого или научного учреждения, так и от возможности или необходимости их создания.

На сегодняшний день нет общепризнанного определения «источник визуальной информации». Спектр смыслов, который ученые вкладывают в это понятие и в его соотношение с понятием «изобразительный источник», варьируется в зависимости от целей и источниковой базы конкретного исследования. Большинство специалистов выделяют фото- и кинодокументы в отдельную группу. Согласно традиционным представлениям, фотографии, фильмы, графика, рисунки, картины относят к источникам визуальной информации. Их роль и место достаточно полно отражены в литературе [Афиани, 2018; Ланской, 2002; Магидов, 2005; Очевидная история, 2008].

Источники визуальной информации из фондов Архива РАН позволяют восстановить или уточнить: эпизоды личной жизни и научной деятельности ученого, его родственников, коллег и учеников; подготовительные материалы и результаты научных исследований; исходное сырье, технологические процессы, виды научного оборудования; исторические личности; местности и территории; события; изучавшиеся природные явления. Для них можно предложить следующую классификацию: фотографические, изобразительные, кинематографические (документального и художественного характера) — на разных носителях (бумага, стекло, холст, металл, гипс). Фотографии среди них составляют подавляющее большинство: они имеются в фондах личного происхождения, в фондах академических учреждений,

архивных коллекциях (разрядах). В фондах личного происхождения фотографии включены в опись «Биографические документы», а в фондах академических учреждений чаще всего — в опись «Научная документация». Исключения составляют фотографии в личных делах умерших академиков и членов-корреспондентов (2511 ед. хр. за 1935–2016 гг.), а также в личных делах выбывших сотрудников академических учреждений (15 929 ед. хр. за 1925–1991 гг.) из фонда Управления кадров РАН. Фотографии и фотопортреты российских и иностранных ученых, политических и общественных деятелей, деятелей культуры (5830 ед. хр. за конец XIX в. — 1990-е гг.) выделены в коллекцию (разряд), формировавшуюся в 1943–1997 гг.

Обратимся к конкретным фондам и архивным коллекциям (разрядам) Архива РАН, содержащим фотографии на бумажной основе. Мы предлагаем систематизировать их таким образом: биографические, относящиеся к научной деятельности, художественного характера.

Комплекс биографических фотографий сохранился в фонде историка, археолога, академика АН СССР Ю.В. Готье (1873–1943): семейный альбом за 1870–1917 гг. (фотографии будущего ученого в детстве и юности, его родителей, жены, сына и других родственников); индивидуальные портреты 1890–1914 гг.; Готье среди студентов Московского института философии, литературы и истории в 1939–1941 гг. [Оп. 1. Д. 78. Л. 1–16; Д. 79. Л. 1–2; Д. 80. Л. 1–2]. Не менее показательны биографические фотографии из фонда экономиста, партийного и государственного деятеля, академика АН СССР М.А. Савельева (1884–1939): детские (с 6 мая 1885 г.); семейный альбом (49 фото — с женой, матерью, сестрами и сыновьями); индивидуальные портреты Савельева (1931–1932), его жены (1909–1950), отца (1906), деда (1854) [Оп. 2. Д. 32. Л. 1; Д. 33. Л. 1–12; Д. 38. Л. 1–5; Д. 42. Л. 1–10; Д. 43. Л. 1–2; Д. 44. Л. 1–3]. На оборотной стороне ряда из них есть надписи с указанием места и даты съемки, фамилий или имен изображенных на снимке. Фотографии из личных фондов могут использоваться в подготовке биографий исследователей.

Значительный массив фотопортретов ученых отложился в их личных делах, хранящихся в фонде Управления кадров РАН. До 1953 г. они были различных размеров, после 1953 г. — установленного образца размером 10 x 14 см (личные дела академиков: Шмальгаузена И.И. [Оп. 3. Д. 247. Л. 1]; Еголина А.М. [Оп. 4А. Д. 132. Л. 1]). На личных листках по учету кадров сохранились фотографии установленного образца 3 x 4 см; такие фото есть на личных листках по учету кадров в большинстве личных дел выбывших сотрудников академических учреждений (см., например, личное дело А.И. Бурхарда — старшего научного сотрудника Института философии АН СССР в 1952–1954 гг. [Оп. 42. Д. 150. Л. 1]).

В архивную коллекцию (разряд) «Фотографии и фотопортреты академиков и членов-корреспондентов Академии наук СССР и других ученых»

вошли: гравюры с изображениями И. Канта, Н. Коперника, Г.С. Сковороды, С.М. Соловьева, Э.И. Стогова, А.Ф. Мерзлякова и литографии XIX — начала XX в. — с изображениями И.П. Сахарова, И.М. Сеченова, Н.А. Попова, П.Л. Лаврова, П.П. Семенова-Тян-Шанского, Д.И. Менделеева, Ф.Б. Морзе, С.О. Мюллера и др.; карандашные портреты 1947 г. работы художника Л.А. Зильберштейна — академиков Т.Д. Лысенко, А.Ф. Иоффе, Б.Д. Грекова, И.П. Трайнина, Е.А. Чудакова, А.А. Фридмана, К.А. Тимирязева, Л.И. Мандельштама, Н.Я. Марра; альбомы фотографий 1921—1981 гг. — академиков и членов-корреспондентов, избранных в состав Академии наук; фотопортреты 149 ученых фотографа Г.М. Вайля (демонстрировались на выставке 1945 г. в Большом театре в Москве, посвященной 220-летию АН СССР). Фотографии систематизированы в описи по алфавиту фамилий ученых: В.Н. Татищев [Оп. 1Т. Д. 21. Л. 1], С.В. Бахрушин [Оп. 2. Д. 120. Л. 1], Л.А. Орбели [Оп. 4. Д. 148. Л. 1]. Такие изображения дают представление об облике ученых в разные периоды их жизни.

Интересна коллекция портретов, собранная общественным деятелем, поэтом и публицистом, дворянином Мологского уезда Ярославской губернии С.А. Мусиным-Пушкиным (1859—1907) и переданная в 1910 г. его вдовой Н.А. Морозову (1854—1946) — химику, астроному, историку культуры, писателю, почетному члену АН СССР. С документами последнего коллекция в 1948—1949 гг. поступила в Архив АН СССР, где была систематизирована в отдельной описи (2761 ед. хр., из них 2670 ед. хр. — изобразительные материалы) по разделам: портреты и репродукции русских ученых, писателей, художников, артистов, политических и общественных деятелей (по алфавиту фамилий); портреты и репродукции иностранных ученых, писателей, художников, артистов, политических и общественных деятелей (по алфавиту фамилий); рукописные и иллюстративные материалы, сгруппированные по тематическому признаку (декабристы, писатели, художники, военные, депутаты Государственной Думы, русские цари, духовенство, отдельные исторические лица). Отметим портреты: историка и археографа Д.Н. Бантыш-Каменского [Оп. 8. Д. 59. Л. 1]; декабриста Н.А. Загорецкого [Оп. 8. Д. 432. Л. 1—7]; военного историка и теоретика, генерала от инфантерии (1901), профессора Академии Генштаба русской армии (1889) А.К. Пузыревского [Оп. 8. Д. 937. Л. 1].

Фотографии, на которых зафиксирована деятельность ученых, содержат информацию: об участии в научных мероприятиях, а также о научных связях с сотрудниками учреждений и организаций, преподавателями и студентами учебных заведений, участниками экспедиций (они бывают индивидуальными и групповыми); о предметах, местностях, явлениях, относящихся к научным интересам ученых и к подготовке ими научных трудов.

Групповые фотографии об участии ученых в мероприятиях в большинстве случаев сохранились в фондах личного происхождения. Они часто позво-

ляют установить дату и место проведения мероприятия, состав участников. Для примера приведем описание фотографий в фонде ботаника, географа, академика и президента АН СССР В.Л. Комарова (1869–1945): ученые во время выездной Всесоюзной сессии АН в Томске (14–16.06.1932); академики Комаров, А.П. Карпинский, Н.Я. Марр, П.В. Волгин, А.А. Борисьяк, А.Н. Самойлович, А.С. Орлов, П.М. Никифоров и др. в Президиуме чрезвычайной сессии АН СССР (ноябрь 1931 г.); Комаров, И.М. Губкин, Э.В. Брицке, Г.М. Кржижановский на сессии АН СССР (1936); академики И.П. Бардин, В.П. Волгин, Л.А. Орбели, Комаров, Н.Г. Бруевич, Н.Д. Зелинский, Н.В. Зубов на заседании комиссии по проведению празднования 220-летия АН СССР в мае 1945 г. [Оп. 6. Д. 15. Л. 1–3; Д. 15а. Л. 1–10; Д. 20. Л. 1–9; Д. 41. Л. 1].

Фотографии ученых с сотрудниками учреждений и организаций, преподавателями и студентами учебных заведений, участниками экспедиций также отложились в фондах личного происхождения. Они позволяют уточнить или установить кадровый состав академических учреждений и организаций, преподавателей и учащихся учебных заведений, экспедиций, а также дату и место съемки. В фонде В.Л. Комарова отложились фотографии: с сотрудниками Ботанического сада (1924); с группой ученых Японского ботанического общества (07.11.1926); с сотрудниками заповедника «Кедровая падь» (1933–1936); с сотрудниками Пулковской обсерватории (1939) [Оп. 6. Д. 12. Л. 1–2; Д. 14. Л. 1; Д. 16. Л. 1–3; Д. 29. Л. 1]. Они свидетельствуют о научных интересах ученого, а также подтверждают его непосредственное участие в работе профильных учреждений АН. В фонде математика, полярного исследователя, академика О.Ю. Шмидта (1891–1956) сохранились фотографии: во время экспедиции на ледокольном пароходе «Георгий Седов» (1930); с С.М. Кировым во время осмотра места для причаливания дирижабля «Граф Цеппелин» (1931); на ленинградском заводе «Русский дизель» с участниками совещания по вопросам дизелестроения (1934); И.В. Сталина, А.И. Микояна и др. на Тушинском аэродроме в связи с возвращением воздушной эскадры с Северного полюса (1937) [Оп. 2. Д. 508. Л. 1–3; Д. 510. Л. 1–3; Д. 519. Л. 1–3; Д. 541. Л. 1–3].

Фотографии предметов, местностей, природных явлений, зафиксированные в процессе научной деятельности, тоже хранятся преимущественно в фондах личного происхождения, остальные – в фондах академических учреждений и организаций. В фонде геолога, академика А.П. Павлова (1854–1929) отложились фотографии: оползней близ Нижнего Новгорода; предметов из кремния с палеонтологической стоянки, открытой в 1911 г. в местности Искорость Волынской губернии; землетрясений в Мессине и Шемале [Оп. 1. Д. 43. Л. 1–6; Д. 88. Л. 1–2; Оп. 1а. Д. 129. Л. 1–4]. Данные изображения свидетельствуют о самих фактах природных явлений, о местах, где это происходило, и о том, что их исследовали. Они яв-

ляются доказательствами, подтверждающими верность гипотезы ученого и результаты его научной работы. В фонде В.Л. Комарова отметим: альбом (104 фото) экспедиции на Дальний Восток (1895–1897); фотографии Монголо-Тибетской экспедиции П.К. Козлова от Русского географического общества (не позднее 1901 г.); альбом (159 фото) Саянского путешествия Комарова (1902) [Оп. 6. Д. 79. Л. 1–23; Д. 80. Л. 1–12; Д. 83. Л. 1–23]. Этот комплекс подтверждает проведение экспедиций и научных исследований в их рамках (о природных явлениях, животном и растительном мире отдельных территорий), облегчает их датировки и уточнение состава участников. Сохранившиеся в фонде биолога, зоолога, академика Петербургской АН Н.В. Насонова (1855–1939) фотографии оборудования, препаратов, сотрудников Лаборатории экспериментальной зоологии АН СССР (1929–1934) [Оп. 1. Д. 64. Л. 5–7, 9, 11, 14] позволяют установить типы лабораторного оборудования и препаратов для проведения исследований, кадровый состав этого структурного подразделения.

Отложившиеся в фонде Отделения истории РАН фотографии раскопок Кой-Крылган-Кала – приложение к справке начальника Хорезмской археолого-этнографической экспедиции члена-корреспондента С.П. Толстова от 25.08.1955 г. [Оп. 1. (1945–1956). Д. 440. Л. 5–46] – дают представление о результатах научных исследований. Фотографии сплавов меди и олова, шлака, полученного при воздействии алюминия на окись железа, производственных и химических процессов, лабораторий и др. из фонда физика, химика, почетного члена АН СССР И.А. Каблукова (1857–1942) [Оп. 4. Д. 211. Л. 1–17; Д. 212. Л. 1–141] подтверждают использование лабораторного оборудования определенных типов; на них запечатлены течение тех или иных процессов и результаты исследований. Переданные в Архив РАН краеведом-фольклористом В.К. Ефременковым (1913–1989) фотографии жителей г. Починок Смоленской области и рисунки домов 1930–1940 гг. [Оп. 1. Д. 26. Л. 1–12; Д. 57. Л. 1–6] сохранили для нас виды местности, облик этих людей, элементы их одежды и обуви, типы построек, что позволяет осуществить историческую реконструкцию. В фонде специалиста в области техники нефтяной промышленности, теплотехники и строительной механики, почетного члена АН СССР В.Г. Шухова (1853–1939) имеется альбом фотографий строительства мостовых сооружений на Средне-Сибирской железной дороге под руководством инженера-механика Е.К. Кнорре (1894–1899) [Оп. 1. Д. 50. Л. 1–64]. Эти фото – ценный источник информации о технологическом процессе подготовки, строительства и ввода в эксплуатацию мостов, используемых оборудовании и материалах, типах местностей.

Фотографии о подготовке учеными научных трудов и публикаций хранятся в фондах академических учреждений – в делах, систематизированных в описях «Научная документация». На фотографиях к монографиям

Г.К. Давлетшина «О национально-культурном строительстве Башкирии» и «О национально-культурном строительстве Удмуртии» (обе 1932) из фонда Института литературы и искусства Коммунистической академии ЦИК СССР [Оп. 2. Д. 376. Л. 1–188; Д. 419. Л. 1–36] отображены: виды местности; национальные особенности быта и одежды; деятели музыки, театра и литературы. В фонде Института истории той же академии есть комплексы: из 23 фотографий 1917–1928 гг. — для коллективной брошюры «Ярцевские ткачи за 45 лет» (интерьеры бараков, сцены из жизни, портреты рабочих ткацкой фабрики); из 69 фотографий 1917–1929 гг. — для коллективной монографии «История фабрики “Трехгорная мануфактура”» (отображены социально-бытовые условия жизни рабочих) [Оп. 1. Д. 118. Л. 34–36, 38, 44, 47, 49, 51; Оп. 2. Д. 388. Л. 1–69]. Их использовали как материал для сравнения условий жизни рабочих в царской России и при советской власти.

Фотографии о путешествиях и отдыхе ученых в фондах личного происхождения позволяют уточнить или установить границы отдельных периодов их жизни, места и время событий, факт наличия контактов с лицами, вместе с которыми они сняты. В фонде зоолога и антрополога, члена-корреспондента АН А.П. Богданова (1834–1896) отложились источники визуальной информации о его путешествии с семьей за границу в 1873–1874 гг.: фотографии и вырезки из печатных изданий с видами городов (Берлин, Лейпциг, Люцерн, Генуя, Ницца, Флоренция, Венеция, Рим, Париж, Лондон, Кельн) [Оп. 7. Д. 69. Л. 1–45; Д. 70. Л. 1–25; Д. 71. Л. 1–12; Д. 72. Л. 1–25; Д. 73. Л. 1–59; Д. 74. Л. 1–25]. В фондах двух историков, академиков есть: фотоальбом об отдыхе М.Н. Тихомирова (1893–1965) летом 1953 г. в Нальчике [Оп. 2. Д. 160. Л. 1–20; Д. 161. Л. 1–4]; фотографии В.И. Пичеты (1878–1947) с женой на курортах в Кириловке (на Азовском море), Алуште, Кисловодске, Теберде за 1936–1940 гг. [Оп. 2. Д. 133. Л. 1–14].

В фондах личного происхождения ученых имеются и изображения художественного характера. В фонде М.А. Савельева отложились рисунки (дружеские шаржи, карикатуры) 1937–1939 гг. и портрет ученого 1930-х гг. (рисунок неустановленного работника завода «Авиаприбор») [Оп. 2. Д. 41. Л. 1–6; Д. 40. Л. 1]. Они отражают увлечение ученого рисованием, не относящимся к его научной деятельности, что раскрывает другие стороны его личности. В фонде специалиста в области истории русского революционного движения и общественной мысли XIX в., историографии и методологии истории, академика АН СССР М.В. Нечкиной (1901–1985) хранится картина «Декабристы» народного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств В.П. Псарева [Оп. 1. Д. 941. Л. 1]. Нечкина многие годы исследовала восстание декабристов; картина является дополнением к ее научной работе. С художественными способ-

ностями биолога, академика АН СССР А.Н. Северцова (1866–1936) (он владел техникой рисования карандашом и акварелью) связано наличие в личном фонде его рисунков 1913–1916 гг. и альбома с рисунками; кроме того, он послужил и моделью, о чем свидетельствуют карандашный набросок М.В. Нестерова «А.Н. Северцов» (1934) с автографом художника и карандашный портрет Северцова, сделанный А.И. Менделеевой [Оп. 2. Д. 47. Л. 1–2; Д. 48. Л. 1–2; Д. 60. Л. 1–43; Д. 63. Л. 1–23]. В фонде Н.А. Морозова хранятся: карандашные портреты ученого работы Г.С. Верейского (1945); «Гравюры на линолеуме» Н.В. Хлебниковой (портреты В.И. Ленина и В.М. Молотова, 1931) [Оп. 2. Д. 660. Л. 1; Д. 661. Л. 1; Оп. 5. Д. 205. Л. 1–4]. Портреты (холст, масло) биолога-эмбриолога, патолога, микробиолога, иммунолога, зоолога, почетного члена Академии наук, лауреата Нобелевской премии И.И. Мечникова (1845–1916) работы О.Н. Мечниковой, находящиеся в его фонде, сохранили образ великого ученого в разные годы жизни и научной деятельности [Оп. 2. Д. 256. Л. 1; Д. 323. Л. 1; Д. 329. Л. 1].

Источники визуальной информации, просмотр которых возможен с использованием специальной техники, сохранились в некоторых фондах личного происхождения. С помощью стереоскопа (оптического бинокулярного прибора для демонстрации парных фото, снятых с расположенных на небольшом расстоянии друг от друга двух точек) просматривают «объемные» изображения: стереоэффект повышает их качество. В фонде зоолога и антрополога, члена-корреспондента АН А.П. Богданова (1834–1896) сохранились такие фотографии с Политехнической выставки 1872 г. в Москве [Оп. 1а. Д. 63. Л. 1–3; Д. 64. Л. 1–11; Д. 65. Л. 1–15; Д. 66. Л. 1–4]; на них представлены интерьеры помещений и конкретные экспонаты. В фонде биолога, члена-корреспондента АН, академика ВАСХНИЛ Н.К. Кольцова (1872–1940) отложились: негативы микрофотографий опытов по исследованию раздражимости и сократимости хроматофоров (4,5 x 6 см) [Оп. 7. Д. 1. Л. 1–25; Д. 2. Л. 1–29; Д. 3. Л. 1–31; Д. 4. Л. 1–33]; диапозитивы к работам ученого и его жены (диаграммы, птицы, насекомые) [Оп. 7. Д. 8. Л. 1–106; Д. 9. Л. 1–116; Д. 10. Л. 1–118]. Они подтверждают факты проведения ученым лабораторных исследований, показывают объекты изучения и результаты опытов.

В фонде политического и общественного деятеля, предпринимателя, полярного исследователя, публициста и мемуариста С.В. Востротина (1864–1943) хранится его коллекция фотографий на стекле — документальных свидетельств об освоении Арктики, в т.ч. о полярной экспедиции Ф. Нансена (1913 г.; Востротин был ее участником) [Оп. 1. Д. 11. Л. 1–40]: виды отдельных территорий; портреты участников экспедиции, их групповые фото. В фонде минералога, геохимика, академика и вице-президента АН СССР А.Е. Ферсмана (1883–1945) отложились комплексы

негативов фотографий: «Сибирь. Саянская экспедиция 1924 г.»; «Сибирь. Р. Енисей» (1907–1924); «Урал. Экспедиция 1912–1913 гг.», «Урал. Изумрудные копи. Лето-зима 1924 г.», «Урал. Вишневые горы. Свистунов лог. Экспедиция 1928 г.», «Урал. Ильменский заповедник» (1928); «Сибирь. Забайкалье» и «Сибирь. Прибайкалье» (1914–1916) [Оп. 7. Д. 202. Л. 1–33; Д. 203. Л. 1–124; Д. 204. Л. 1–59]. Негативы подтверждают факты проведения геологических научных исследований в различных регионах России, он использовал их при подготовке монографии «Геохимия» (1933–1939 гг., том 1–4).

Единственный кинодокумент, позволяющий увидеть ход события и услышать выступления участников, сохранился в архивной коллекции (разряде) «Отдельные поступления, не вошедшие в состав фондов». Это – кинофильм Ленинградской студии кинохроники 1945 г., оцифрованный в 2014 г., – «Юбилейная сессия Академии наук СССР в Ленинграде» (к ее 220-летию): две части по 415 м каждая; режиссер С. И. Якушев, операторы – Г. Симонов, Е. Ю. Учитель, В. Ф. Левитин, Б. Соркин [Оп. 1. Д. 97, 98].

В фондах личного происхождения хранятся и источники визуальной информации, где материалом являются металлы и их сплавы. Так, в фонде физика, ординарного академика П.П. Лазарева (1878–1942) имеются гравированные портреты физика, академика Л.М. Кемца (художник Н.А. Соколов) и М.В. Ломоносова (гравер Н.И. Уткин) [Оп. 2. Д. 77. Л. 1; Д. 81. Л. 1–2]. Единственный дагерротип (изображение Е.М. Короленко на серебряной пластине, 1852) отложился в фонде геолога, минералога, кристаллографа, геохимика, историка науки, ординарного академика В.И. Вернадского (1863–1945) [Оп. 2. Д. 151а. Л. 1]. Благодаря серебряной амальгаме изображение на нем видно под определенными углами; при этом под какими-то из них видны и негатив, и позитив, что создает эффект живого реалистичного изображения.

Источники визуальной информации, хранящиеся в Архиве РАН, относятся непосредственно к истории науки как составной части исторической науки. В 2010-е гг. их все чаще используют при подготовке научных статей, документальных публикаций, выставочной деятельности. Чаще всего обращаются в Архив РАН специалисты-гуманитарии для иллюстрирования трудов по истории академических учреждений, научных статей о жизни и творчестве ученых и публикаций документов по истории российской науки. Визуальная информация дополняет вербальную, позволяет представить их читателю более наглядно. Проходившие в Архиве РАН документальные выставки «Документ: от бересты к научному труду» (2015), «Прорыв. Наука XX века» (2016), «Наука и искусство в лицах. Портреты современников» (2017) имели целью информировать общество о существовании академического научного архива, ставили новые вопросы в изучении исторических

процессов, поднимали темы, ранее не затронутые исследователями или незамеченные ими прежде в исторической перспективе. Не менее интересны были подготовленные здесь виртуальные выставки: «“...В погоне за светом и пространством...” Из истории развития отечественной авиационно-космической науки и техники» (2014); «Время в лицах и событиях: Наука и ее творцы (Из истории Российской академии наук. 1945 год)» (2015); «Научное доказательство силы слова: писатели и литераторы — члены РАН (Году литературы в России посвящается)» (2015); «1991 год: наука в условиях перемен. Видеофиксация исторических событий» (2011). На них в выставочном пространстве представлены электронные копии источников визуальной информации по определенной тематике, с которыми можно ознакомиться в режиме удаленного доступа.

Фотографии российских историков публикуются в рубрике «Фотолетопись» журнала «Исторический архив», которая ведется с 2001 г. [Бондаренко, Киселев, 2013; Киселев, 2010], и в сборниках статей «Историки России. Иконография» [Чернобаев, 2008; Чернобаев, 2011; Чернобаев, 2015]. В отечественной историографии это — первый опыт иконографических изданий, посвященных жизни и творчеству исследователей истории нашего Отечества и зарубежной истории.

Библиография

Архив Российской академии наук (РАН): фонд 48 — «Павлов А.П.», фонд 277 — «Комаров В.Л.», фонд 318 — «Насонов Н.В.»; фонд 358 — «Институт литературы и искусства Коммунистической академии ЦИК СССР»; фонд 359 — «Институт истории Коммунистической академии ЦИК СССР»; фонд 411 — «Управление кадров РАН»; фонд 446 — «Богданов А.П.»; фонд 450 — «Кольцов Н.К.»; фонд 457 — «Отделение истории РАН»; фонд 459 — «Лазарев П.П.»; фонд 467 — «Северцов А.Н.»; фонд 474 — «Каблуков И.А.»; фонд 480 — «Ефременков В.К.»; фонд 491 — «Готье Ю.В.»; фонд 496 — «Шмидт О.Ю.»; фонд 518 — «Вернадский В.И.»; фонд 520 — «Савельев М.А.»; фонд 529 — «Востротин С.В.»; фонд 543 — «Морозов Н.А.»; фонд 544 — «Ферсман А.Е.»; фонд 584 — «Мечников И.И.»; фонд 693 — «Тихомиров М.Н.»; фонд 1508 — «Шухов В.Г.»; фонд 1548 — «Пичета В.И.»; фонд 1675 — «Конрад Н.И.»; фонд 1820 — «Нечкина М.В.»; разряд IV (коллекция) — «Отдельные поступления, не вошедшие в состав фондов»; разряд X (коллекция) — «Фотографии и фотопортреты академиков и членов-корреспондентов Академии наук СССР и других ученых».

Афиани В.Ю. Фотодокументы: роль и место в документальной памяти // Документальное наследие России: проблемы теории и практики: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Москва, 2018. С. 155—160.

Бондаренко А.Ф., Киселев М.Ю. Мастера российской историографии: Лев Владимирович Черепнин // Исторический архив. 2013. № 1. С. 46—61.

Киселев М.Ю. Мастера русской историографии: Сергей Данилович Сказкин // Исторический архив. 2010. № 6. С. 62–77.

Ланской Г.Н. Теоретико-методологические проблемы изучения изобразительных источников в историко-архивных исследованиях // Архивоведение и источниковедение на современном этапе. Доклады и сообщения на IV Всероссийской научной конференции. М., 2002. С. 258–264.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва, 2005. 394 с.

Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: сборник статей / [Редкол.: И.В. Нарский и др.]. Челябинск, 2008. 476 с.

Чернобаев А.А. Историки России. Иконография. Т. 1. Москва, 2008. 416 с.; Т. 2. Москва, 2011. 396 с.; Т. 3. Москва, 2015. 408 с.

УДК 930.253

Т.Н. Лантева, Т.Н. Лаптева

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПО ИСТОРИИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ НАУКИ В 1980–1990-е ГОДЫ В АРХИВЕ РАН: ВЫЯВЛЕНИЕ И СИСТЕМАТИЗАЦИЯ

VISUAL SOURCES ON THE HISTORY OF ACADEMIC SCIENCE IN 1980–1990 IN THE ARCHIVE OF RAS: IDENTIFICATION AND SYSTEMATIZATION

Аннотация: в статье представлены результаты предпринятого впервые поиска в Архиве РАН изобразительных источников по истории отечественной науки в 1980–1990-е гг., когда началось ее отставание от мировых лидеров и падение престижа ученых как социальной группы. Осуществлена систематизация данного вида источников по тематическому принципу. Показано, что деятельность руководящих органов АН СССР (с 1992 г. – РАН), научная работа и жизнь академиков освещены относительно широко, чего нельзя сказать о рядовых научных сотрудниках.

Abstract: the Article presents the results of the first search in the RAS Archive of visual sources on the history of Russian science in the 1980–1990-ies, when it began to lag behind world leaders and the decline in the prestige of scientists as a social group. The systematization of this type of sources according to the thematic principle is carried out. It is shown that the activities of the governing bodies of the USSR Academy of Sciences (since 1992 – RAS), scientific work and life of academics are covered relatively widely, which can not be said about ordinary researchers.

Ключевые слова: историческая наука, фотография, Академия наук СССР, Российская академия наук, академик, наука, институт, Архив РАН, фонд личного происхождения, ученый.

Keywords: historical science, photography, Academy of Sciences USSR, Russian Academy of Sciences, academician, science, Institute, RAS Archive, personal origin Fund, scientist.

В 1980–1990-е гг. наблюдалось прогрессирующее отставание отечественной науки в приоритетных для нее областях, связанное с экономическим, политическим и духовным кризисом на фоне распада СССР и вступления стран постсоветского пространства в новую историческую эпоху с иным социальным укладом и статусом участников гражданских отношений. Одновременно в эти годы возрастало значение визуальной информации и таких ее носителей, как изобразительные источники. Развивались новые научные направления и теории (визуальная социология, теория образа и т.д.). По точному определению американского философа фотографии Сьюзан Зонтаг, высказанному за несколько лет до рассматриваемого периода, «общество становится “современным” тогда, когда одним из его главных действий является производство и потребление образов» [Sontag, 1978. С. 153].

Визуальный поворот в культурном пространстве очень скоро отразился в нормативных документах, регулировавших архивное дело в СССР, а затем Российской Федерации. В 1981 г. президентом АН СССР А.П. Александровым и начальником Главного архивного управления СССР Ф.И. Долгих была утверждена и вступила в действие 1-я часть нового «Перечня документов со сроками хранения Академии наук СССР, ее учреждений, организаций и предприятий», посвященная управленческой документации. В «Перечне» указывалось, что фотоальбомы и фотографии действительных членов и членов-корреспондентов АН СССР подлежат постоянному хранению в фонде Президиума (статья 731), а фотоматериалы выставок и совещаний должны храниться в фондах тех учреждений, на базе которых они проводились (статьи 485, 547) [Перечень, 1981. С. 69, 75, 90]. Заметим, что в действующем универсальном аналогичном документе, утвержденном Министерством культуры РФ в 2010 г. [Перечень, 2010], подобного отношения к фотоматериалам не наблюдается.

Мы поставили перед собой задачу выявить в Архиве Российской академии наук (РАН) комплекс изобразительных источников, отразивших развитие академической науки и жизнь ученых в вышеуказанные переходные десятилетия, обобщить полученные данные и сделать выводы об обеспеченности советско-российских научных исследований подлинными архивными документами — носителями визуальной информации.

Первым этапом работы стал их поиск в фондах руководящих органов Академии наук. Результаты оказались отрицательными: по справочникам не выявлено ни одной единицы хранения, предусмотренной статьями «Перечня». Чтобы убедиться, что фотографии, рисунки, иные изобразитель-

ные источники действительно отсутствуют и мы не имеем дело с банальными неудачно составленными заголовками, мы предприняли полистный просмотр документов Общих собраний Президиума и рабочих материалов к ним (Ф. 2. Оп. 3в, 31в). В выборку были включены дела годовых Общих собраний 1980, 1981, 1983, 1984, 1987, 1991—1993, 1995, 1999, 2000 гг., а также мероприятий, связанных с особыми событиями: торжественным заседанием в честь 150-летия со дня рождения Д.И. Менделеева (1984), траурным митингом, посвященным памяти Ю.В. Андропова (1984), заседанием по случаю 70-летия Великой Октябрьской социалистической революции (1987). Хотя все рабочие и подготовительные материалы к заседаниям собирались тщательно, о чем свидетельствуют приложенные к делам записки с просьбами предоставить слово для выступления, образцы пригласительных билетов, типографские оттиски тиражированных докладов, макеты информационных бюллетеней, газетные вырезки и т.п., фотодокументы в делах не обнаружены.

Организацией научных исследований по отдельным отраслям науки, решением проблем, согласованием планов, детальной разработкой каждого вопроса перед его утверждением Президиумом АН СССР занимались отраслевые отделения академии. Среди их документов фотографий также не найдено.

После безуспешного поиска среди управленческих документов руководящих органов Академии наук была обследована особая группа фондов — «разряды», представляющие собой архивные коллекции, в которых отложились документы, генетически не относящиеся к работе конкретных учреждений и лиц. Оказалось, что в разряде IX «Планы, чертежи, диаграммы, фотографии» (Р. IX. Оп. 1—4) содержатся копии документов, изготовленные в 1960—1970-е гг. Лабораторией фотодокументов и кинодокументов (ЛАФОКИ) АН СССР для экспонирования на выставках и опубликования. К сожалению, из более чем 1000 дел к интересующему нас периоду относятся лишь несколько: 72 изображения 1980—1981 гг. о подписании соглашений о научном сотрудничестве АН СССР и национальных академий ГДР, Польши и Румынии на ближайшие пять лет (Р. IX. Оп. 2. Д. 133; Оп. 4. Д. 192, 193); альбом фотографий «Открытие памятников П.П. Семенову-Тянь-Шанскому на берегу озера Иссык-Куль и К.М. Скрябину в г. Фрунзе» в 1982 г. (Р. IX. Оп. 2. Д. 129); несколько снимков торжественных заседаний АН СССР в 1980 и 1986 гг., посвященных юбилеям М.В. Ломоносова и А.Ф. Иоффе (Р. IX. Оп. 2. Д. 129а; Оп. 4. Д. 84), и одно изображение группы астрономов и служащих Пулковской обсерватории 1980 г. (Р. IX. Оп. 4. Д. 578). В разряде X «Фотографии и фотопортреты академиков и членов-корреспондентов Академии наук СССР и других ученых» обнаружилось только два альбома фотографий академиков и членов-корреспондентов АН СССР, избранных в 1980 и 1981 гг. (Р. X. Оп. 3. Д. 3, 8), основная же масса документов относится к 1920—1970-м гг.

Далее поиск велся в фондах личного происхождения. Всего в Архиве РАН в Москве хранится 647 таких фондов, из них обработаны и доступны исследователям 472. Архивы скончавшихся академиков, членов-корреспондентов и докторов наук, передаваемые в академический архив на постоянное государственное хранение, как правило, членами их семей, разнообразны по содержанию, но традиционно содержат фотографии, а иногда и изобразительные источники других видов. При всей свободе наследников в выборе передаваемых в архив материалов можно провести четкую типологизацию сюжетов принятых на хранение снимков.

В первую очередь следует отметить, что фотографии, запечатлевшие рабочие моменты заседаний Президиума и Общих собраний АН СССР, принимающих главные в жизни академии решения, сохранились лишь в нескольких фондах. Наибольшая часть этих снимков поступила в составе архива президента АН СССР А.П. Александрова. Количество его фотографий многократно увеличилось после вступления в должность президента в 1975 г., продолжало оставаться стабильно большим до конца пребывания в ней и даже несколько возросло после 1980 г. На фотографиях запечатлен сам Александров и другие руководители за столом президиума заседаний, во время выступлений, бесед в кулуарах во время перерывов, на торжественных приемах в АН СССР. Имеются фото фондообразователя с членами президиума (преимущественно вице-президентами) за разные годы (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 107, 149, 162, 166, 167, 179). К этой группе можно отнести снимки, сделанные во время совместных заседаний академии с правительственными органами, министерствами, ведомственными институтами (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 136, 175, 184), фото Александрова и вице-президентов на научных, партийных и государственных мероприятиях, в т.ч. на съездах КПСС и профсоюзов, на приемах в Кремле по поводу вручения правительственных наград (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 138, 154, 156, 161, 164). Официальные фотографии после церемоний награждения сохранились и в фондах члена-корреспондента академии, литературоведа В.Р. Щербинь (Ф. 2013. Оп. 1. Д. 128), академика — биохимика А.А. Красновского (Ф. 2070. Оп. 1. Д. 39) и историка В.Г. Трухановского (Ф. 2125. Оп. 1. Д. 64).

Наряду с названными событиями большое значение придавалось проведению международных совещаний. Сохранились фотографии приемов официальных иностранных научных и правительственных делегаций, совещаний академий наук разных стран, подписаний договоров о международном сотрудничестве с академиями стран социалистического лагеря (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 137, 143, 144, 152, 163, 168, 180, 181).

Как известно, Академия наук имела и имеет собственные почетные награды и степени. В фонде Александрова отложились фотографии, сделанные во время торжественного вручения премий АН СССР разным лицам, в т.ч. государственным и военным деятелям (например, маршалу Д.Ф. Ус-

тинову и председателю Президиума Верховного совета СССР А.А. Громыко) (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 146, 157, 182). Нашли отражение и внеплановые события академической жизни: прием в АН СССР С.Н. Рериха, чествование нобелевских лауреатов в Кремле в 1985 г. (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 172, 178).

Академия — особый организм со своей иерархией, ценностями и ритуалами. Одной из самых чтимых традиций было празднование юбилеев и круглых дат ученых и институтов. Члены Президиума и отделений посещали самые крупные из них. Фотоснимки запечатлели Александрова и других руководителей академии на мероприятиях по случаю нескольких круглых дат научно-исследовательских учреждений и чествования физика академика А.Ф. Иоффе (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 135, 145, 147, 160, 174).

Выездные сессии руководства академии являлись инструментом инспектирования и, одновременно, демонстрировали внимание к академиям союзных республик и крупным научным центрам РСФСР, признание их высоких научных результатов. В большинстве случаев они посвящались координации деятельности местных научных учреждений и внедрению высокотехнологичных разработок в промышленное производство. Программа каждой поездки включала один и тот же набор мероприятий: посещение объектов академии в регионе, высокотехнологичных предприятий, внедрявших ее разработки, местного университета, выставки достижений науки и народного хозяйства, совместное научно-партийное заседание (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 140, 141, 148, 150, 151, 153, 169, 170, 173, 176, 177, 182). Александров не раз запечатлен во главе делегаций Академии наук СССР.

Сохранились фотографии с официальных празднований личных торжеств президента: мероприятий по поводу его 80-летия в академии, вручения ему памятной медали и свидетельства о присвоении звания почетного гражданина г. Сосновый Бор, премии Ленина в Кремле, медали им. А.П. Карпинского (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 141, 158, 159, 161, 171).

К сожалению, вне фонда Александрова снимков, относящихся к деятельности руководящих органов академии, сохранилось совсем мало. В фонде историка академика М.В. Нечкиной есть фотография, на которой она изображена во время Общего собрания 1982 г. (Ф. 1820. Оп. 1. Д. 317), в фонде экономиста академика А.М. Румянцева имеются несколько снимков Общих собраний, заседаний Президиума и отделений академии (Ф. 2052. Оп. 1. Д. 111).

Еще меньше изобразительных источников удалось выявить о работе второго звена руководства Академии — ее отделений, региональных центров и филиалов. За исключением упомянутого фонда Румянцева они есть лишь в фонде председателя Президиума Башкирского филиала АН СССР химика члена-корреспондента академии С.Р. Рафикова: заседание Президиума Башкирского филиала и торжественное заседание по поводу

вручения Институту истории, языка и литературы филиала ордена «Знак Почета» (Ф. 2056, Оп. 1. Д. 154). У Рафикова, главы академического центра в регионе, как и у Александрова, имеются фотографии визитов в подведомственные учреждения, в частности в Ботанический сад в Уфе (Ф. 2056. Оп. 1. Д. 157), а также его фото в рабочем кабинете (Ф. 2056. Оп. 1. Д. 153).

Личных фондов ученых, где находятся снимки в стенах научных институтов, довольно много. Выявлены фотографии: геолога академика А.В. Сидоренко с палеонтологом академиком В.В. Меннером в Геологическом институте (Ф. 1778. Оп. 1. Д. 37); химика доктора наук О.К. Ботвинкина в Институте стекла (Ф. 1812. Оп. 1. Д. 92); механика члена-корреспондента академии А.Ф. Смирнова в Институте строительных конструкций (Ф. 1906. Оп. 1. Д. 31); физиков академиков В.И. Попкова и Е.П. Велихова в Институте высоких температур (Ф. 1938. Оп. 1. Д. 46); океанолога академика Н.К. Федорова с сотрудниками Института океанологии (Ф. 1955. Оп. 1. Д. 101).

На фотографиях нашли отражение рабочие моменты и сцены досуга. Так, в фонде металловеда члена-корреспондента академии Ч.В. Копецкого присутствуют снимки в Институте физики твердого тела на заседании и во время игры в шахматы (Ф. 1975. Оп. 1. Д. 39), в фонде ботаника академика М.Х. Чайлахяна — опять же на заседаниях и на шахматном турнире в Институте физиологии растений им. К.А. Тимирязева (Ф. 2047. Оп. 1. Д. 88, 97). Были обнаружены фотографии выступления доктора технических наук З.А. Роговина на совещании, посвященном итогам XXVI съезда КПСС (Ф. 1824. Оп. 1. Д. 66), историка академика А.М. Самсонова — на встрече в Институте истории (Ф. 2048. Оп. 1. Д. 202, 203, 204), С.Р. Рафикова — во время встречи делегации Академии наук Чехословакии в Институте истории естествознания и техники (Ф. 2256. Оп. 1. Д. 156), историка академика З.В. Удальцовой — на заседаниях и в перерывах между ними (Ф. 1913. Оп. 1. Д. 56).

В качестве отдельного сюжета выделим фотографии в рабочем кабинете. Они присутствуют в фондах: электротехника академика В.И. Попкова (Ф. 1937. Оп. 1. Д. 47), океанолога члена-корреспондента К.Н. Федорова (Ф. 1955. Оп. 1. Д. 100), физика-энергетика члена-корреспондента В.В. Венгерского (Ф. 1976. Оп. 1. Д. 29). Такие снимки практически во всех фондах относятся к последним 10–20 годам жизни ученых, т.е. репрезентируют их как признанных специалистов, членов академии и лауреатов государственных наград. Они говорят по телефону, подписывают документы, что-то пишут. Среди атрибутов чаще всего можно увидеть телефон, компьютерную технику, канцелярские принадлежности.

Большинство ученых, работавших в системе Академии наук, одновременно являлись университетскими преподавателями. При исследовании фондов личного происхождения удалось найти несколько изображений

этой стороны научной жизни, преимущественно в фондах ученых-гуманитариев. В их числе: фотографии М.В. Нечкиной на лекциях и среди слушателей партийной школы (Ф. 1820. Оп. 1. Д. 317); З.В. Удальцовой среди коллег на кафедре средних веков Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова и во время приема экзаменов (Ф. 1913. Оп. 1. Д. 52); философа академика М.Б. Митина во время выступления и в зале заседания Варненской школы марксистско-ленинской философии (Ф. 1992. Оп. 1. Д. 300); историка академика И.И. Минца во время выступлений в Высшей комсомольской школе при ЦК ВЛКСМ, в Бакинском государственном университете, Военном институте иностранных языков, где он был приглашенным лектором (Ф. 2019. Оп. 1. Д. 724, 733, 737). В этом ряду обнаружены фото лишь одного представителя естественных наук — М.Х. Чайлахяна: на кафедре физиологии растений Ереванского университета и с учениками (Ф. 2047. Оп. 1. Д. 95, 96).

Непременным элементом научной жизни являются научные форумы, где можно обсудить результаты научной деятельности, выслушать замечания и защитить результаты своих исследований. Наиболее значимые конференции и симпозиумы сопровождались фотосъемкой. В фондах личного происхождения в Архиве РАН нами выявлены фотографии: энтомолога академика М.С. Гилярова — участника XVIII Международного орнитологического конгресса в Москве (Ф. 1944. Оп. 1. Д. 85); биохимика академика В.А. Энгельгардта на трибуне и в кулуарах конференций и симпозиумов начала 1980-х гг. (Ф. 1960. Оп. 1. Д. 235); металловеда члена-корреспондента академии Ч.В. Копецкого во время выступления в здании Президиума АН СССР (Ф. 1975. Оп. 1. Д. 38, 39, 40); И.И. Минца во время выступлений (в СССР и за границей) и в президиумах заседаний (Ф. 2019. Оп. 1. Д. 641, 718, 719, 725, 727, 728, 729); М.Х. Чайлахяна на коллоквиумах в СССР, странах социалистического лагеря и государствах Западной Европы (Ф. 2047. Оп. 1. Д. 89, 91, 92); выступающих А.М. Самсонова (Ф. 2048. Оп. 1. Д. 187, 205), А.М. Румянцева (Ф. 2052. Оп. 1. Д. 146), доктора исторических наук Е.Н. Городецкого (Ф. 2055. Оп. 1. Д. 87), морфолога растений члена-корреспондента академии В.Н. Тихомирова (Ф. 2119. Оп. 1. Д. 94).

Не менее важную роль в жизни ученых играет опубликование научных трудов. Процесс их подготовки — негромкий, требующий сосредоточенности, а не позирования. Однако нам удалось обнаружить несколько фотографий, иллюстрирующих данный аспект научной жизни: в фонде Минца — фото заседания главной редакции «Истории КПСС» (Ф. 2019. Оп. 1. Д. 735); в фонде Румянцева — снимки, на которых он запечатлен с сотрудниками редакции журнала «Проблемы мира и социализма», в поездках по социалистическим странам по делам журнала, на заседаниях редакционного совета, на совещаниях и юбилеях журнала (Ф. 2052. Оп. 1. Д. 112).

Юбилейные торжества, посвященные чествованию научных учреждений и выдающихся ученых в стенах институтов, неизменно проводились торжественно. Фотосъемка была почти неизменным атрибутом таких праздников. Кадров институтских юбилеев выявлено немного. В личном фонде доктора химических наук О.К. Ботвинкина есть альбом и отдельные фотографии празднования 75- и 80-летия Всесоюзного научно-исследовательского института стекла (Ф. 1812. Оп. 1. Д. 92, 100). Больше сохранилось снимков о праздновании юбилеев самих действующих лиц исследовательского процесса: 75-летия — математика академика И.И. Артоболевского в Институте машиноведения (Ф. 1814. Оп. 1. Д. 168) и доктора биологических наук А.А. Прокофьевой-Бельговской в Институте молекулярной биологии (Ф. 1960. Оп. 1. Д. 251); 80-летия — микробиолога члена-корреспондента академии М.Н. Мейселя (Ф. 1917. Оп. 1. Д. 107) и почвоведа, геоботаника члена-корреспондента академии М.Н. Пьявченко (Ф. 1920. Оп. 1. Д. 123); 70-летия биолога академика М.С. Гилярова (Ф. 1944. Оп. 1. Д. 44); юбилеев историка академика украинской академии Н.И. Супруненко (Ф. 2019. Оп. 1. Д. 717), И.И. Минца (Ф. 2019. Оп. 1. Д. 726, 729), М.Х. Чайлахяна (Ф. 2047. Оп. 1. Д. 90).

В традициях академической и университетской науки — чествовать не только живых, но и ушедших из жизни ученых. Их память увековечивают, проводя торжественные заседания и конференции (в т.ч. именные), присваивая их имена институтам и лабораториям, улицам, устанавливая мемориальные доски на институтских зданиях, выпуская марки с их портретами и т.д. В Архиве РАН удалось обнаружить фотографии, запечатлевшие такие мемориальные мероприятия и объекты: Энгельгардтовские чтения (выступления, президиум, зал заседаний, участники во время перерывов) (Ф. 1960. Оп. 1. Д. 262); заседание памяти Н.М. Сисакяна в связи с его 80-летием и носящую его имя школу в г. Артарак (Ф. 2106. Оп. 1. Д. 238, 239); литературоведа члена-корреспондента Л.И. Тимофеева на смертном одре и гражданскую панихиду в день его похорон (Ф. 1829. Оп. 1. Д. 125); заседания по случаю 80-летия геофизика академика Г.А. Гамбурцева (Ф. 1836. Оп. 1. Д. 100) и А.Ф. Иоффе (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 135), церемонии открытия — надгробного памятника В.А. Энгельгардту (Ф. 1960. Оп. 1. Д. 253) и памятника биологу академику АН УССР Н.Г. Холодному (Ф. 2047. Оп. 1. Д. 93).

Ряд научных специальностей подразумевает полевые исследования, экспедиции и выездные мероприятия. В фонде почвоведа члена-корреспондента академии М.Н. Пьявченко хранятся фотографии экспедиций по Центральной России, Прибалтике, Карелии, Коми, Кавказу и Дальнему Востоку (Ф. 1920. Оп. 1. Д. 123, 127, 128). Среди документов морфолога растений члена-корреспондента академии В.Н. Тихомирова — фото экспедиций по Мордовии, Удмуртии и Поволжью, совещаний Ботанического общества в Сыктывкаре и Алма-Ате (Ф. 2119. Оп. 1. Д. 96, 99–101,

106–108). Фотографии выездных мероприятий соответствуют характеру работы ученых и отражают круг их интересов. На снимках из фонда энтомолога академика М.С. Гилярова запечатлены посещение Палеонтологического музея им. Ю.А. Орлова РАН и сбор насекомых-вредителей в полях (Ф. 1944. Оп. 1. Д. 81, 82, 83, 86, 87, 88), авиаконструктора академика А.М. Люльки — сцены на испытательном полигоне (Ф. 1938. Оп. 1. Д. 36), А.М. Самсонова, известного трудами по истории Великой Отечественной войны, — встречи с ее ветеранами, празднование дней победы и дней памяти крупных сражений, осмотр музея боевой славы 192-й стрелковой дивизии в г. Солнцево Московской области (Ф. 2048. Оп. 1. Д. 193, 194, 206, 207, 112, 212); А.М. Румянцева — посещение Академии народного хозяйства им. Г.В. Плеханова (Ф. 2052. Оп. 1. Д. 147), лингвиста академика Ю.С. Степанова — посещение усадьбы Ф.И. Тютчева Мураново (Ф. 2105. Оп. 1. Д. 149).

Как особую подгруппу выделим фотографии, обязанные своим появлением поездкам делегаций от центральных научных институтов АН СССР в регионы (они включали научные заседания, приемы — фуршеты, экскурсионную программу). Снимки отражают обстановку в институтах, бытовые условия, транспорт и др. На них запечатлены и командировочные из Москвы, и представители местной науки (Ф. 2019. Оп. 1. Д. 712–715, 717, 731, 736).

Зарубежные командировки были явлением нечастым, но признанным ученым удавалось посещать крупные научные совещания за границей. В ходе нашего исследования выявлены фотографии такого плана в фондах доктора исторических наук Г.А. Нерсесова (Ф. 1797. Оп. 1. Д. 162; доктора химических наук О.К. Ботвинкина (Ф. 1812. Оп. 1. Д. 99), З.В. Удальцовой (Ф. 1913. Оп. 1. Д. 54, 55), доктора географических наук В.М. Фридланда (Ф. 1936. Оп. 1. Д. 140). Много ездил по миру в силу специфики своей специальности океанолог член-корреспондент Н.К. Федоров (Ф. 1955, Оп. 1. Д. 90, 96, 99), часто бывал за рубежом обласканный советским правительством И.И. Минц (Ф. 2019. Оп. 1. Д. 716, 722). У морфолога растений В.Н. Тихомирова сохранились фотографии о командировках в Японию, Италию, Португалию, Швейцарию, Польшу (Ф. 2119. Оп. 1. Д. 98, 102, 103, 104, 105). В фонде В.Г. Трухановского наряду со снимками, сделанными во время международных конференций в залах и в кулуарах заседаний в Будапеште, в Италии и Шотландии, сохранились фото с заседаний Пагуошской конференции движения ученых за мир в Канаде в 1982 г. (Ф. 2125. Оп. 1. Д. 71, 79, 80, 81), а у биолога члена-корреспондента академии К.М. Рыжикова — фотографии с празднования юбилея Словацкой академии наук тоже в 1982 г. (Ф. 1815. Оп. 1. Д. 148).

Большую группу составили фотографии ученых в неофициальной обстановке: дома, на отдыхе, в окружении близких. Этот комплекс имеет отличительные характерные черты. Одна из них — приоритет сюжетов,

связанных с рабочим кабинетом, с рабочей атрибутикой на приватной территории. Так, среди снимков литературоведа члена-корреспондента Д.Д. Благого имеются фото в кругу семьи, во время прогулок на даче и в рабочем кабинете, оборудованном в дачном доме (Ф. 1828. Оп. 1. Д. 717, 156, 757). Подобные фото встречаются также в фондах у В.Г. Трухановского (Ф. 2125. Оп. 1. Д. 65) и литературоведа члена-корреспондента Л.И. Тимофеева (Ф. 1829. Оп. 1. Д. 122). В фонде геолога члена-корреспондента В.М. Муратова имеются фотографии его рабочего кабинета, сделанные вскоре после его кончины, в чем выразилось желание родственников запечатлеть обстановку, в которой велась работа, определявшая его социальное положение и общественную значимость (Ф. 1905. Оп. 1. Д. 62). Фотографии на отдыхе за рассматриваемые годы есть в фондах З.В. Удальцовой (Ф. 1913. Оп. 1. Д. 49), Г.А. Нерсесова (Ф. 1797. Оп. 1. Д. 161), К.Н. Федорова (Ф. 1955. Оп. 1. Д. 75); В.В. Венгерского (Ф. 1976. Оп. 1. Д. 28, 30); историка доктора наук Е.Н. Городецкого (Ф. 2055. Оп. 1. Д. 86).

Другой отличительной чертой такого рода фотографий является деловой стиль в одежде, которого придерживались ученые при фотографировании во время семейных праздников, отдыха в санаториях и на дачах. Крайне трудно оказалось обнаружить снимки, где они предстали бы в домашней или рабочей одежде. Тем не менее это можно видеть на фото: К.Н. Федорова с сыном (Ф. 1955. Оп. 1. Д. 94); В.В. Венгерского с дочерью и с внучкой (Ф. 1976. Оп. 1. Д. 16, 27, 36); М.Х. Чайлахяна с женой, детьми, внуками и правнуками (Ф. 2047. Оп. 1. Д. 72, 77); Е.Н. Городецкого в кругу семьи (Ф. 2055. Оп. 1. Д. 85), С.Р. Рафикова в домашней обстановке (Ф. 2056. Оп. 1. Д. 155). Сильное впечатление производят фотоснимки вручения ордена Дружбы народов академику Н.М. Дружинину в год его 100-летия. Немощный, поддерживаемый женой Дружинин принимает поздравления в домашнем кабинете, сидя в кресле, укрытый пледом, но тем не менее в строгом костюме и белоснежной рубашке с галстуком (Ф. 1604. Оп. 2. Д. 127). Таким образом, стиль одежды — не столько прием самопрезентации, сколько отражение самопонимания ученых, трактовки ими своего положения в обществе.

Фотопортреты есть почти во всех фондах личного происхождения, относящихся к рассматриваемому периоду. Наряду с ними обнаружены портреты: живописные — географа и почвоведом И.П. Герасимова (Ф. 1850. Оп. 1. Д. 153), историка доктора наук А.С. Нифонтова (Ф. 1911. Оп. 1. Д. 91), А.П. Александрова (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 185); скульптурный — А.П. Александрова (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 185); рисованный — В.А. Энгельгардта (Ф. 1960. Оп. 1. Д. 218). Н.К. Федоров сам обладал талантом художника, он создал ряд шаржей — шуточных изображений сотрудников родного института (Ф. 1955. Оп. 1. Д. 106).

Специфика фондов личного происхождения состоит в том, что в них неизменно обнаруживаются документы, трудно поддающиеся системати-

зации. В ходе выявления изобразительных источников были обнаружены снимки, сюжеты которых не относятся ни к одной из названных выше групп. В числе таких редких снимков назовем прежде всего фотографии с иностранными коллегами, особенно атрибутированные. В частности, есть несколько снимков М.Х. Чайлахяна в его квартире с А.Г. Лангом, Скучем и Г. Хорстом (Ф. 2047. Оп. 1. Д. 72, 94). На кадрах в фонде участника разработки новых видов вооружения В.В. Венгерского — визит в Люберецкое научно-производственное объединение «Союз» заместителя Главкома ракетных войск А.А. Ряжского и членов Государственной комиссии по разработке новых стратегических комплексов, сам ученый на заседаниях в военных институтах и на предприятиях (Ф. 1976. Оп. 1. Д. 31, 32, 33, 34, 35). В этом ряду — и снимки: выступления по телевидению в Уфе С.Р. Рафикова (Ф. 2056. Оп. 1. Д. 152), морфолога растений академика В.Н. Тихомирова во время посадки дубов в ботаническом саду (Ф. 2119. Оп. 1. Д. 92), авиаконструктора академика А.М. Люльки среди делегатов XXVI съезда КПСС (Ф. 1928. Оп. 1. Д. 37), философа академика М.Б. Митина в Театре Ленинского комсомола (Ф. 1992. Оп. 1. Д. 298), А.П. Александрова с журналистами во время интервью (Ф. 1916. Оп. 1. Д. 134).

За рассматриваемое 20-летие в каждой из тематических групп — в абсолютном исчислении крайне небольшое число изобразительных источников. Но взятые в совокупности они более ярко и наглядно, чем письменные источники, репрезентируют АН СССР/РАН, создают ее визуальный образ, несут информацию о ее структуре и самопонимании ученых.

В качестве примера приведем фотоматериалы дня чествования 70-летия скончавшегося математика президента АН СССР академика М.В. Келдыша: они показывают, что памятные мероприятия (торжественное заседание членов Академии в Доме ученых, возложение венков к захоронению, открытие мемориальных досок на зданиях МГУ им. М.В. Ломоносова, Института прикладной математики и дома, где жил Келдыш) были одновременно актом почитания его памяти, демонстрацией важной государственной роли и высокого научного статуса. Обстоятельства этих действий демонстрируют и характеризуют разные сообщества внутри корпуса ученых в позднем советском государстве. Зал Дома ученых был убран по случаю скорбного события траурными драпировками, за спинами сидящих в президиуме был размещен большой портрет М.В. Келдыша. О значимости покойного свидетельствуют: расположившиеся в четыре ряда члены президиума и обилие микрофонов, ордена на парадной форме и значки на их строгих костюмах (Ф. 1729. Оп. 1. Д. 151. Л. 1–24); его захоронение в Кремлевской стене и многочисленность делегации от академии, шествующей колонной для возложения венков, позы и одежда возлагающих цветы академиком (Ф. 1729. Оп. 1. Д. 152. Л. 1–35).

Более пеструю и менее стройную толпу составили присутствовавшие на открытии мемориальной доски на здании МГУ им. М.В. Ломоносова. Судя

по фотографиям, наблюдалось большее разнообразие в фасонах одежды и головных уборов. Кроме руководства академии в строгих пальто объектив зафиксировал людей в куртках и дубленках, клетчатых шарфах и полосатых брюках, немислимых на первых двух актах этого дня. Многочисленные микрофоны для официальных речей и военный оркестр подчеркивали значимость торжественного акта и его центральной фигуры (Ф. 1729. Оп. 1. Д. 153. Л. 1–19).

Еще более контрастным по составу участников получилось открытие мемориальной доски на здании Института прикладной математики. Лица, непосредственно задействованные в церемонии, были те же — члены Президиума АН СССР, а наблюдающую за торжественным действием аудиторию составили сотрудники института. Градус государственной значимости несколько снижен: микрофонов перед ораторами уже только два (вместо шести на утреннем заседании). Тем не менее, формально торжественно-государственная атрибутика соблюдена: ступени, ведущие к центральному входу, где расположилось место для выступлений, задрапированы коврами и превратились в подобие трибуны или ярусов мавзолея, к открываемой доске положено множество живых цветов, охрану порядка обеспечивали сотрудники милиции и дружинники. В контексте этой официальности поразительно выглядят научные работники: неловкие позы, старомодные фасоны недорогой одежды, вязаные шапочки и шерстяные платки. Сожаляющие, растерянные или скучающие выражения лиц собравшихся сильно отличаются от серьезных, сосредоточенных, торжественных лиц ораторов (Ф. 1729. Оп. 1. Д. 154. Л. 1–30).

Последним актом дня памяти Келдыша было открытие мемориальной доски на доме, где он жил. Картина мероприятия представилась совсем по-иному: немногие близкие и друзья (те же члены Президиума Академии наук) открывали небольшую памятную табличку, под которой расположились две маленькие корзины с цветами. Спикеры дня снова выступали (тоже по предварительно написанному на бумаге тексту), но уже без микрофона. На лицах всех присутствующих была тихая скорбь — скорбь людей, оставшихся наконец наедине со своей утратой (Ф. 1729. Оп. 1. Д. 152. Л. 1–20).

Проведенные нами обследование собрания АРАН и анализ выявленного (главным образом фотографий) позволили сделать вывод, что основной комплекс изобразительных источников по истории науки в последнее десятилетие советской власти и первое — новой России хранится в фондах личного происхождения. Они содержат визуальную информацию, значимую для изучения системы управления наукой, бытовых условий жизни и досуга академиков, обстановки в институтах и на мероприятиях по увековечению памяти научных деятелей. В архивах первых лиц руководящих органов Академии и представителей гуманитарных наук, деятельно развивавших идеи большевизма, часто встречаются фотографии с президиумами

торжественных заседаний, делегациями академии в республики СССР, на высокотехнологичные заводы и открытия выставок, межведомственными заседаниями, празднованиями важных для государства дат и событий. В архивах представителей естественных наук, чьи исследования были связаны с дальними экспедициями, чаще других встречаются снимки из зарубежных командировок.

Официальная, парадная сторона жизни Академии наук в документах АРАН освещена в ряде сюжетов, а ежедневное управление, осуществляемое в ее отделениях, практически не отражено в фотодокументах. Нам не удалось выявить ни одного изображения проведения реальных исследований в лабораториях академических институтов; фотоснимки заседаний ученых советов, имеющиеся в небольшом количестве, заменить их не могут. То же можно сказать и о бытовой стороне жизни рядовых научных сотрудников. В конце XX в. Академия наук была столь велика по числу научных работников, что будет грубой ошибкой считать, что комплектование Архива РАН фондами только академиков и членов-корреспондентов (как в XVIII—XIX вв. и преимущественно до сих пор) является достаточным для документирования и репрезентации деятельности академии и ее структурных подразделений. Учитывая повышение роли изобразительных источников и ситуацию визуального поворота, следует пересмотреть отношение к документальному наследию тех, кто вел и ведет научную работу в лабораториях, отделах, группах и экспедициях, не достигая академических званий, — признать его ценность и принять решение о приеме на постоянное государственное хранение.

Провести полноценное исследование изменения в 1980—1990-х гг. социального статуса и материального положения отечественных ученых на базе изобразительных источников, хранящихся в Архиве РАН и доступных на сегодня, не представляется возможным. Большинство из них относится к советским годам. Почти все из ожидающих описания 175 фондов личного происхождения образованы в результате деятельности современников рассматриваемого периода. Изучение сдаточных описей необработанных личных фондов показывает, что в них почти всегда присутствуют фотографии, хотя и во все уменьшающемся числе. Это позволяет надеяться на дополнение источниковой базы исторических исследований новыми архивными документами — носителями визуальной информации.

Библиография

Архив РАН. Фонды IX, X, 2, 456, 457, 1604, 1677, 1709, 1710, 1725, 1727, 1729, 1744, 1763, 1764, 1727, 1778, 1797, 1812, 1814, 1815, 1820, 1824, 1828, 1829, 1844, 1849, 1850, 1860, 1905, 1906, 1911, 1913, 1916, 1917, 1920, 1936, 1937, 1938, 1944, 1955, 1960, 1975, 1976, 1992, 2013, 2019, 2047, 2048, 2052, 2055, 2056, 2059, 2070, 2105, 2106, 2119, 2125, 2256.

Перечень документов со сроками хранения Академии наук СССР, ее учреждений, организаций и предприятий. Ч. 1: Управленческая документация. Приложение к распоряжению Президиума АН СССР от 25.02.1981 № 14111-326. Москва, 1981. 192 с.

Перечень типовых управленческих архивных документов, образующихся в процессе деятельности государственных органов, органов местного самоуправления и организаций, с указанием сроков хранения. Москва, 2013. 272 с.

Sontag S. On Photography. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978. 165 p.

УДК 930.253 + 77.03 + 622.3 + 546.44(470.13)“193/195”

Л.П. Роцевская, L.P. Roshchevskaya

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПО ИСТОРИИ «ВОДНОГО ПРОМЫСЛА» – ПРЕДПРИЯТИЯ ПО ОСАЖДЕНИЮ РАДИЯ ИЗ МИНЕРАЛЬНОЙ ВОДЫ И ПОЛУЧЕНИЮ РАДИЕВОГО КОНЦЕНТРАТА В КОМИ АССР (1931–1956)

PICTORIAL SOURCES ON THE HISTORY OF “WATER CRAFT” – ENTERPRISE FOR THE PRECIPITATION OF RADIUM FROM MINERAL WATER AND THE PRODUCTION OF RADIUM CONCENTRATE IN THE KOMI ASSR (1931–1956)

Аннотация: выявлены и проанализированы комплексы изобразительных источников по истории «Водного промысла» – единственного в СССР предприятия по осаждению радия из минеральной воды и получению радиевого концентрата, находившегося в Коми АССР (1931–1956). Сделан вывод, что они содержат информацию об условиях жизни и труда, производственных объектах, культурно-просветительных учреждениях, досуге людей. Увлечение жителей фотографированием способствовало формированию особого культурного микроклимата. Мировосприятие становилось визуальным, что влияло на социокультурное развитие поселка Водный. Его фотографическую культуру можно оценить как уникальный социокультурный феномен.

Abstract: identified and analyzed complexes of graphic sources on the history of the Water Craft, the only enterprise in the USSR to precipitate radium from mineral water and produce radium concentrate located in the Komi Autonomous Soviet Socialist Republic (1931–1956). It is concluded that they contain information about living and working conditions, production facilities, cultural and educational institutions, and people. The enthusiasm of the inhabitants for photographing contributed to the formation of a special cultural microclimate. The worldview became visual, which influenced the socio-cultural development of the village of Vodny. His photographic culture can be assessed as a unique socio-cultural phenomenon.

Ключевые слова: историческая наука, АН СССР, В.И. Вернадский, А.Е. Ферсман, Ф.А. Торопов, М.Д. Крашенинников, ГУЛАГ, Коми АССР, поселок Водный, фотографическая культура.

Keywords: Historical science, Academy of Sciences of the USSR, V.I. Vernadsky, A.E. Fersman, F.A. Toropov, M.D. Krasheninnikov, Gulag, Komi ASSR, the village of Vodny, photographic culture.

С начала XXI в. документальная фотография как изобразительный источник по социально-экономической истории, истории повседневности вызывает все больший интерес, тем более что в российской провинции происходило немало значимых процессов и событий, которые становились частью и результатом научно-технического переворота в СССР. Мы рассмотрим комплекс таких источников, связанных с «Водным промыслом» — предприятием по осаждению радия из минеральной воды и получению радиевого концентрата (1931—1956), не имевшим аналогов в мире, располагавшимся на берегу р. Ухта в 23 км от пос. Чибью (ныне г. Ухта Республики Коми) и существовавшим в системе ГУЛАГа. Его обслуживал Ухто-Печорский исправительно-трудовой лагерь (Ухтпечлаг). Здесь возник поселок осужденных, название которого менялось, но в повседневном обиходе чаще всего его называли так же, как предприятие. В 1944 г. он получил наименование Водный и статус рабочего поселка. В 1998 г. включен в состав муниципального образования «Город Ухта». До 1957 г. считался закрытым.

В ведомственных изданиях ГУЛАГа сообщалось о месторождении под Ухтой, но научные проблемы его освоения впервые были поставлены только в 1933 г. в производственно-техническом журнале Ухто-Печорского треста «Недра Советского Севера» [Недра, 1933; переиздание: Рощевский, 2015. С. 241—327]: репрессированные исследователи писали об основных теоретических проблемах, возникавших при освоении месторождения. В других ведомственных изданиях подчеркивалось значение научных исследований для промышленного освоения месторождения [Строительство, 1942. С. 6—7], вклад «коллектива инженерно-технических работников радиевого промысла и, в первую очередь, работников Центральной химической лаборатории [Водного промысла. — Л.Р.], разработавших и практически освоивших совершенно новые методы извлечения радия из радиоактивных вод Ухты» [Ухтинский комбинат за 15 лет, 1944. С. 50].

В «Водном промысле» был принудительно сосредоточен коллектив талантливых ученых и практиков: основатель советской радиевой промышленности И.Я. Башилов, геохимик И.И. Гинзбург, инженер-химик Ф.А. Торопов и М.Д. Крашенинников — лауреаты Сталинской премии 1947 г., будущий академик Г.А. Разуваев и другие.

Об этой когорте писал в дневниках академик В.И. Вернадский. 2 марта 1932 г. на заседании Совета по изучению производительных сил АН

СССР в Ленинграде заслушали «доклад И.И. Гинзбурга в присутствии ГПУ [Государственное политическое управление при НКВД], при участии [представителей] ГПУ (молчавших!). Выясняется интереснейшее явление. Удивительный анахронизм, который я раньше считал бы невозможным. Научно-практический интерес и жандармерия. Может ли это быть и для будущего? Но сейчас работа ученых здесь идет в рабских условиях. Стараются не думать. Эта аномальность чувствуется, мне кажется, кругом: [нравственное] чувство с этим не мирится. Закрывают глаза» [Вернадский, 2001. С. 264]. 5 марта Вернадский и Гинзбург имели «долгий разговор о воде, условиях работы». Академик отметил, что скованные железной дисциплиной заключенные «сознают ненормальность. Проведение силой — культурная работа: обучение ремеслам, просвещение и т[ому] п[одобное]. Все из противоречий. Нет возможности набрать людей для работы на севере в тяжелых условиях, иначе как силой [...]. Это распоряжение силой, не считаясь с волей личности, приводит к развращению и, в конце концов, к злоупотреблению властью, делается обыденщиной, правилом» [Там же. С. 262]. В записи от 14 октября 1939 г. Вернадский отразил главные темы беседы с Ф.А. Тороповым в Москве: научные проблемы, связанные с докторской диссертацией, и бытовые условия [Вернадский, 2006. С. 63].

Г.А. Разуваев вспоминал, что в 1940 г. Торопов «сделал докторскую диссертацию тут же в Чибью по сланцам, и она была утверждена ВАКом без защиты» [Воспоминания, 1994. С. 35]. В его мемуарах описано, как защищался он сам: «Начальник лагеря послал меня в Москву сопровождать поезд с продукцией завода. В Москве я зашел к [академику] Александру Николаевичу Несмеянову (знакомы были издавна). Он спросил, могу ли я отыскать оттиски моих публикаций. Комплект оттисков нашелся у одного коллеги — и академик Несмеянов велел мне по ним немедленно защищаться» [Там же. С. 216]. Кандидатом химических наук он стал еще в 1945, будучи формально ссыльным. Е.В. Разуваева рассказывала, что муж «вернулся к научной работе и, благодаря поддержке давних друзей (академиков А.Н. Несмеянова, Д.Н. Курсанова и др.), сумел в феврале 1945 г. за два месяца до окончания войны защитить кандидатскую диссертацию» [Там же. С. 284]. Заявление о защите докторской диссертации Разуваев написал из Водного, через некоторое время был освобожден и по совокупности опубликованных работ получил ученую степень доктора наук в 1946 г.

Когда в начале 1950-х гг. в связи с истощением запасов радиоактивной воды производство перепрофилировали, в Водный приехали другие специалисты. Инженеры нового поколения не только энергично осваивали производство. После XX съезда КПСС они по крупицам собирали образительные источники, воспоминания и дневниковые записи, инициировали создание комплекса документов, который доказывает геополитическое значение производства и помогает реконструкции истории «Водного про-

мысла» и поселка при нем. История поселка впервые изложена в книге, изданной к его 70-летию и подготовленной директором поселкового музея З.Ф. Антонс и ветеранами. В главе «Ухтинский радий» даны 18 портретов, четыре групповые фотографии, фото строительства отстойных чанов и химзавода № 1 (все 1931 г.) [Сквозь серебряную стужу, 2001]. Научная литература посвящена главным образом технологии производства и проблемам радиационной безопасности на территории бывшего радиевого производства [Кичигин, 2004]. Единственная профессиональная характеристика семейного архива лауреата Сталинской премии М.Д. Крашенинникова сделана его внучкой [Крашенинникова, 2010].

Условия труда и повседневной жизни репрессированных ученых почти не привлекали внимания историков; изобразительные источники использовались только как иллюстрации, но не подвергались анализу как носители репрезентативной и достоверной информации, необходимой для решения исследовательских задач в области изучения истории [Воронцова Е.А., 1993]. Сосланный на «Водный промысел» сатирик Остап Вишня (П.М. Губенко) в августе 1934 г. констатировал: «...нет того, чтобы систематически работать, ну хоть бы над сбором материала по истории Ухтпечлага. А потом снова пройдет десять лет — начинай пороть горячку. И так всегда. Недоценивают все-таки печатное слово. Помрут все, и не останется интересных подробностей, как жили и работали тут люди на первых порах существования ухтинской промышленности. Архивный материал не собирается, люди разъезжаются, теряются. А это было б собирать, систематизировать, и так написать интересные книжки про Ухту в период ее становления» [Воронцова И.Д., 2005. С. 421].

В статье подвергнуты анализу выявленные нами изобразительные источники по истории «Водного промысла» и пос. Водный. Фотографии хранятся в Научном архиве Коми научного центра Уральского отделения (Коми НЦ УрО) РАН и отделе радиэкологии Института биологии Коми НЦ УрО РАН (коллекция фотоснимков, в т.ч. выполненных сотрудниками при дезактивации территории — с 1959 г.), Национальном архиве Республики Коми (НА РК), архиве Ухтинского электрокерамического завода «Прогресс», созданного с 1966 г. в пос. Водный, Музее истории освоения нефтяных запасов Ухтинского государственного технического университета, Музее истории пос. Водный, Национальной библиотеке Республики Коми (НБ РК), а также в семейных архивах жителей поселка (М.Д. Крашенинникова, И.В. Дахно, Г.Н. Панина, И.И. Колотий, Л.П. Баранчук), с которыми мы имели возможность ознакомиться в 2001 г. (иногда более 100 фото в архиве: незначительная часть — снимки родственников и жизни до ареста; преобладают же праздничные и досуговые сюжеты, портреты детей).

По решению Политбюро ЦК ВКП(б) летом 1929 г. на р. Ухта была направлена экспедиция ОГПУ, состоявшая из заключенных (в основном

геологов). Трудный путь к Ухте по бездорожью и по почти не судоходной реке отражен в недатированном альбоме «Ухта. 1», хранящемся в НБ РК. Все помещенные здесь 16 фотографий — на паспарту, одинакового оформления и размера, что явно предполагало и независимую демонстрацию каждой из них. На обороте первого снимка надписи «Uchta» (черными чернилами) и «Ухта» (карандашом). Имеются владельческие штампы учреждений Сыктывкара 1930-х гг.: «Республиканская Библиотека Коми АССР»; «Коми музейлөн библиотека. № 16 (Библиотека Коми Музея. — Л.Р.)»; «Библиотека Коми научно-исследовательского института и музея». На фото запечатлены: скалистые берега, крутые обрывы, чахлый лесок и болота; стоящие у берега груженные лодки, в т.ч. поставленные на колеса, чтобы легче преодолевать более высокие участки суши; две 2-этажные избы на пригорке, а на спуске к реке — десятка три мужчин, некоторые из них в светлых брюках, большинство в косоворотках и в картузах, поодаль — группа местных жителей; на остановке около деревянной нефтяной вышки — мужчины, в т.ч. местные, изба и расставленные поблизости бочки. Фотоальбом напоминает дореволюционные о путешествиях с научными и художественными целями.

В надзорных целях в личные карточки репрессированных обязательно включали официальные ГУЛАГовские фотографии (анфас и профиль): изможденные худые лица, грустные сосредоточенные глаза, темная одежда. [Покаяние, 1998—2018]. После 2000 г. завод «Прогресс» передал в Музей истории поселка Водный около 2500 личных дел сотрудников за разные годы, в т.ч. репрессированных, но большинство фотографий в них утрачены. Другую группу в личных делах составляют снимки, сделанные еще на свободе; как правило, на них веселые, спокойные люди в чистой и аккуратной городской одежде.

Члену Печорской бригады Полярной комиссии АН СССР, посетившему «Водный промысел» в 1933 г., геохимику В.И. Баранову принадлежат снимки физика П.В. Ромма [Кичигин, 2004], заведующего лабораторией Ф.А. Торопова и химика Н.П. Страхова в химической лаборатории [Таскаев, 2002] и др. На пейзажных фото, которые приходилось видеть в семейных архивах, промышленные сюжеты отсутствуют: они всегда как бы остаются за спиной фотографа (одно из требований к жизни в секретном поселении).

К началу Великой Отечественной войны «Водный промысел» был одним из самых крупных в Ухто-Ижемском лагере НКВД СССР (Ухтижемлаге) населенных пунктов лагерного типа с развитой инфраструктурой. Объекты промысла (по добыче воды и получению смеси радия и мезотория) располагались в радиусе 40 км, в эксплуатации постоянно находились около 150 скважин, работали 12 заводов по переработке воды и завод по переработке радиевого концентрата. Промысел как одна из грандиозных ин-

дустриальных строек отражен в альбоме «Ухтинский комбинат за 15 лет (1929–1944 г.)» [Ухтинский, 1944], подготовленном в Ухтижемлаге и изданном для служебного пользования в честь начала работы Ухтинской экспедиции 1929 г. (один из 17 экземпляров хранится: НА РК. 2-е хранилище. Ф. 3728. Оп. 1. Д. 1611). Этот юбилейный «подносной» альбом скромно, но оригинально, в духе 1930-х гг. оформил художник Н.П. Жижимонтов (освобожден в 1942 г., но прикреплен к лагерю до окончания войны), создав симбиоз художественных элементов дизайна, обработанных фотографий, комментариев к ним.

О роли «Водного промысла» в развитии химической промышленности страны в нем сказано: «Создание радиевой промышленности явилось результатом большой научной работы, проделанной коллективом инженерно-технических работников радиевого промысла и в первую очередь работниками Центральной химической лаборатории, разработавших и практически освоивших совершенно новые методы извлечения радия из радиоактивных вод Ухты. Последняя работа лаборатории — новый серно-кислотный метод получения концентрата из радиоактивной воды — претворена в жизнь. Вновь выстроенный химический завод № 5 работает по новой технологической схеме, разработанной центральной химической лабораторией промысла» [Ухтинский комбинат, 1944. Л. 50]. А академик А.Е. Ферсман писал о «рядах красивых домов, залитых электрическим светом, вдали видны вышки... Исключительному энтузиазму работников, смелости технической мысли обязаны мы возникновению сложнейшего промышленного предприятия» [Ферсман, 1940(а)].

Эти оценки подтверждают помещенные в альбоме карта-схема района работ Ухтинского комбината НКВД СССР, фотопанорама радиевого промысла, а также снимки (более 20): поселка; скважины нефтепромышленника М.К. Сидорова (1870) и первых буровых вышек; строившихся производственных помещений; насосов фирмы «Ингерсол-ранд» и интерьера центральной компрессорной станции (радиоактивные подземные воды добывали с глубины более 750 м); деревянных трубопроводов, по которым вода поступала на сборные чаны для выпаривания, и гипсовальных желобов; внешнего вида химического завода № 1; интерьера центральной химической лаборатории и Ф.А. Торопова — главного технолога промысла и ее заведующего в 1932–1947 гг.; внутреннего вида котельной (извлечение радия из воды требовало значительного количества пара) и машинного зала дизельной электростанции (возведена под руководством инженера-исследователя М.Д. Крашенинникова); здания цеха кристаллизации, в печном цехе которого концентрат обжигали во вращательных муфельных печах; готовой продукции, упакованной для отправки в свинцовые ящички. Существенным дополнением к анализируемому альбому являются составленные бывшим старшим технологом завода председателем Совета вете-

ранов пос. Водный с 1993 г. И.В. Дахно и дающие представление о технологии схемы осаждения радиевого концентрата, переработки минеральной воды и переработки концентратов.

Фотоальбом впервые продемонстрирован на региональной научной конференции «Политические репрессии в России. XX век» (Сыктывкар, 2000). Несмотря на минимальный его тираж (17 экземпляров), копии опубликованных снимков получили распространение. Копии некоторых из них и других хранил первый заведующий физиологической лаборатории врач А.А.Титаев. Его дочь Н.А. Титаева позже работала в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова вместе с радиогеохимиком В.И. Барановым, передавшим ей со своими комментариями несколько фотографий промысла. Научные сотрудники Института биологии Коми НЦ УрО РАН предполагали, что некоторые сделанные им фото попали на «Водный промысел» к И.В. Дахно [Таскаев, 2002]. Этот альбом подтолкнул нас к поиску других фотодокументов по истории промысла.

В Музее истории пос. Водный сохранился изобразительный источник другого типа, составленный геологом промысла А.В. Кулевским. На его схеме обозначен завод по переработке концентратов, а в поселке и за его пределами — скважины Казенная и № 3 Ярега (тяжелого бурения), девять скважин крелиусного бурения и 11 химических заводов. Всего показаны 23 производства, которые обслуживали и где жили репрессированные.

Информацию карты-схемы подтверждают воспоминания ветеранов. В поселке к осени 1931 г. насчитывалось 300 человек. И.В. Дахно отмечал особенно бурный рост промысла в 1933 г.: население выросло до нескольких тысяч человек. В справке списочного состава на 1 августа 1934 г., хранящемся в музее, перечислены категории заключенных, колонизованных, спецпоселенцев и вольнонаемных. Дочь репрессированных учительница З.И. Панина рассказывала в 2001 г., что в Водном были три зоны: производственная, жилая для вольнонаемных и колонизованных, жилая для заключенных. Последние жили в бараках, общежитиях, даже в землянках; на отдаленных командировках их охранял один вооруженный стрелок. За ударный труд некоторых из них переводили в категорию колонизованных; по «литеру» они имели право привезти на промысел семьи. В 1938 г. колонизованных сосредоточили на территории промышленной зоны, а семьи вывезли с территории поселка. Возведение первого жилого дома для этих семей многие ветераны отмечали как событие. В конце 1940-х гг. в центре поселка для руководителей построили три деревянных 2-этажных дома по восемь квартир, с ваннами и паровым отоплением («жирный ряд»), с мощной дорожкой к заводоуправлению. Рядом находились бараки для заключенных, а вокруг поселка располагались землянки и примитивное жилье колонизованных. Четкое деление планировочной структуры поселка на зоны промышленную, жилую и для заключенных относится к 1938—1954 гг.

Появление семей вольнонаемных и колонизованных с детьми выдвинуло задачу организации в поселке школы. На одной из иллюстраций видна деревянная крыша этой низенькой лачуги [Историко-культурный атлас, 2009. С. 143]. В Музее истории пос. Водный хранится альбом фотографий лагерных театральных постановок, скорее всего предназначенный для демонстрации тем, кого объединяло это увлечение. Он содержит портреты и групповые снимки самодеятельных артистов в сценических костюмах, отдельные сюжеты лучших постановок. Фото из него часто используют в публикациях. В семейных архивах также имеются фотоportреты артистов, жанровые и групповые сцены; часть из них — дублиеты снимков из музейного альбома. На промысле сложился коллектив из репрессированных профессиональных музыкантов, режиссеров и актеров, а также любителей. В некоторых спектаклях было занято до 60 человек [Крашенинникова, 2005. С. 94—101]. Начальником культурно-воспитательной части лагеря с августа 1940 г. (а затем секретарем парторганизации до 1948 г.) был М.Н. Пивнев, а председателем общественного совета клуба — М.Д. Крашенинников.

После Великой Отечественной войны интеллигенция поселка увлеклась фотолюбительством. Химикаты для проявителя и закрепителя негативов и фотобумаги химики предприятия готовили сами. Почти в каждой семье имелось множество фотоснимков: семейных праздников, домашних посиделок, прогулок по улицам нарядных людей, пикников — а порой и горьких минут; видов поселка и окрестностей, примет благоустройства улиц (деревянные штакетники и прочее); производственных сооружений и торжественных заседаний; разных форм досуга (в частности, посещения с приезжавшими в поселок гостями скважины М.К. Сидорова; по воспоминаниям, изба была «интересна тем, что многие визитеры, приезжавшие на р. Ухту, оставляли там на память свои автографы; подписей было много и снаружи и внутри избы, они были сделаны на латинском, немецком, французском, английском и русском языках» [Сквозь, 2001. С. 7]). Отличительная особенность любительских снимков — прекрасная кадрировка. Это были, безусловно, художественные фотографии. В качестве примера приведем групповой снимок «Специалисты “Водного промысла”» (1945): 11 мужчин в одинаковой черной одежде стоят так тесно друг к другу, что видны только их лица [Воспоминания, 1994. С. 36].

Значимый элемент художественной визуальной культуры «Водного промысла» — выполненные маслом портреты его начальствующего состава. Портрет Ф.А. Торопова принадлежит перу художника Н.Л. Жилина и хранится в Национальной галерее Республики Коми. В квартире директора завода «Прогресс» Н.Е. Волкова находился портрет работы художника Фролова, позже уехавшего в Ленинград, а в семье Крашенинниковых хранится портрет Клавдии Ивановны Крашенинниковой, выполненный художником Очкасовым.

Таким образом, несмотря на то, что «Водный промысел» являлся секретным объектом, нами выявлены фотодокументы, содержащие уникальную информацию об условиях жизни и труда, о производственных объектах, культурно-просветительных учреждениях, досуге жителей, контактах с научными сотрудниками АН СССР, а также свидетельства увлечения фотографированием жителей — ученых, геологов, инженеров, механиков, самодеятельных артистов. Наличие таких категорий поселенцев способствовало формированию особого культурного микроклимата. Мировосприятие становилось визуальным, а визуальная культура в результате влияла на социокультурное развитие поселка. Его визуальную фотографическую культуру можно оценить как уникальный социокультурный феномен.

Библиография

Национальный архив Республики Коми. Ф. 1668. Оп. 1. Д. 280. *Вернадский В.И.* Проблемы радиогеологии [1935].

Национальная библиотека Республики Коми. Ухта. 1: альбом фото. [Б. м., б. г.]. 16 л.

Вернадский В.И. Дневники. 1926—1934 / Отв. ред. В.П. Волков. Москва, 2001. 450 с. Электронный ресурс: vernadsky.name/wp-content/uploads/2013/03/Vernadsky-1926-1934.pdf (дата обращения 20.01.2019).

Вернадский В.И. Дневники. 1935—1941 / Отв. ред. В.П. Волков. Кн. 2: 1939—1941. Москва, 2006. 295 с. Электронный ресурс: uni-persona.srcc.msu.ru/site/authors/vernadsky/vernadsky.htm / vernadsky1939-1941.pdf (дата обращения 20.01.2019).

Воронцова Е.А. Феномен российской провинции и актуализация информации // Русская провинция и мировая культура: Тезисы докладов на научной конференции. Ярославль, 1993. С. 29—31.

Воронцова И.Д., Рогачев М.Б. Неизданная книга об Ухтпечлаге // Покаяние: Мартиролог. Т. 8, ч. 1 / Сост. Е.А. Зеленская, М.Б. Рогачев. Сыктывкар, 2005. С. 421.

Воспоминания об академике Григории Алексеевиче Разуваеве / Ред. О.М. Нефедов. 2-е изд. Москва, 1994. 352 с.

Историко-культурный атлас г. Ухты / Ред.-сост. И.Д. Воронцова. Ухта, 2009. 507 с.

Кичигин А.И., Таскаев А.И. «Водный промысел»: история производства радия в Республике Коми (1931—1956 гг.) // Вопросы истории естествознания и техники. 2004. № 4. С. 3—30.

Крашенинникова Ю.А. Водный промысел в лицах: Михаил Дмитриевич Крашенинников // Покаяние: Мартиролог. Т. 9, ч. 2 / Сост. М.Б. Рогачев. Сыктывкар, 2010. С. 17—27.

Крашенинникова Ю.А. Неизвестные страницы истории самодеятельного театра пос. Водный (из воспоминаний К.И. Крашенинниковой) // III Савинские чтения. Материалы республиканской конференции. Сыктывкар, 2005. С. 94–101.

Музей истории поселка Водный // Виртуальный музей ГУЛАГа. Электронный ресурс: gulagmuseum.org/showObject.do?object=631358&language (дата обращения 20.01.2019).

Недра Советского Севера: ежемесячный производственно-технический журнал Ухто-Печорского треста / Отв. ред. Р.А. Эглит. 1933. № 1. 36 с.

Покаяние: Коми республиканский мартиролог жертв массовых политических репрессий. Т. 1–12. Сыктывкар, 1998–2018.

Роцевский М.П., Роцевская Л.П., Бровина А.А. Печорская бригада академика А.П. Карпинского. Сыктывкар, 2015.

Сквозь серебряную стужу. К 70-летию поселка Водный / Сост.: З.Ф. Антонс, И.В. Дахно, Н.П. и Н.Д. Шалыгины, Г.Н. Панин и др.; руководитель проекта А.Д. Артемьев. Москва, 2001. 123 с.

Строительство жел[езно]-дор[ожной] линии Котлас – Кожва. Очерки по истории строительства и экономике края / Главное управление лагерей железнодорожного строительства. Севжелдорстрой НКВД СССР. Железнодорожный, 1942. С. 6–7.

Таскаев А.И., Кичигин А.И. «Водный промысел»: производство радия в Республике Коми. Научные доклады / Коми научный центр УрО РАН. Сыктывкар, 2002. 32 с.

Ухтинский комбинат за 15 лет (1929–1944 гг.): альбом. [Ухто-Ижемский лагерь НКВД СССР], 1944. 81 с.

Ферсман А.Е. Радиевые месторождения Ухты // За ухтинскую нефть. 1940(а). 5 января. С. 1–2.

Ферсман А.Е. Геохимические и минералогические методы поисков полезных ископаемых. Москва; Ленинград, 1940(б). 446 с.

Ферсман А.Е. К минералогии ухтинских радиевых месторождений // Известия АН СССР. Серия: Геология. 1940(в). № 3. С. 38–47.

РЕГИОНАЛЬНЫЕ АРХИВЫ КАК ЦЕНТРЫ СОБИРАНИЯ, ХРАНЕНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ФОТОДОКУМЕНТОВ – ИСТОЧНИКОВ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

REGIONAL ARCHIVES AS CENTERS FOR COLLECTING, STORING, STUDYING AND REPRESENTING PHOTOGRAPHIC DOCUMENTS – SOURCES OF VISUAL INFORMATION

Аннотация: в статье рассмотрены вопросы работы с фотодокументами в региональных архивах на примере государственных и муниципальных архивов Тверской области. Спектр решаемых ими задач включает: отбор фотодокументов на хранение, организацию доступа к коллекциям фотодокументов, обеспечение сохранности документов. Особое значение для региональных архивов имеет вопрос о понятии «фотодокументы» как определяющем состав и объемы фотоколлекций. Затронута тема организации приема цифровых фотографий и подготовки виртуальных выставок фотодокументов.

Abstract: the article deals with the organization of work with photographic documents in regional archives on the example of state and municipal archives of the Tver region. The range of issues they solve includes problems: selection of photographic documents for storage, organization of access to collections of photographic documents, ensuring the safety of documents. Of particular importance for regional archives is the question of the definition of the term “photographic documents” as determining the composition and volume of photo collections. The subject of organization of reception of digital photos and preparation of virtual exhibitions of photo documents is touched upon.

Ключевые слова: историческая наука, исторические источники, фотодокументы, изобразительная информация, цифровые фотографии, электронные копии фотодокументов, фотоколлекции, региональные архивы, архивы Тверской области, виртуальные выставки фотодокументов.

Keywords: historical science, historical sources, photographic documents, pictorial information, digital photographs, electronic copies of photographic documents, photographic collections, regional archives, archives of the Tver region, virtual exhibitions of photographic documents.

Фотодокументы как изобразительный источник привлекают особое внимание исследователей [Арнхейм, 1979; Вартанов, 1983; Козлов, 2015; Ланской, 2013; Чибисов, 1987, и др.]. Они воспроизводят «зримую» сторону исторического факта (события, явления). При их создании время и место события (явления) совпадают с моментом съемки. Таким образом, их ценность определяется не только содержанием, но и формой передачи

события (факта), подтверждающей его подлинность. Естественно, что фотодокументы рассматриваются как ценный источник и являются объектом комплектования архивов (Федеральный закон от 22.10.2004 № 125-ФЗ «Об архивном деле в Российской Федерации»), в т.ч. региональных.

Понятие «региональные архивы» в современном российском архивоведении ассоциируется с понятием «государственные архивы субъекта РФ», но хотелось бы несколько расширить его, отнеся к региональным и муниципальным архивам районов и городов, и рассмотреть проблемы так понимаемых региональных архивов по собиранию, хранению и использованию фотодокументов на примере Тверской области.

По итогам паспортизации на 1 января 2019 г. в архивах области числится 5 080 320 ед. хр., из них фотодокументов — 83 728 ед. хр. (1,6 % Архивного фонда Тверской области). Большая их часть находится в государственных архивах — Государственном архиве Тверской области (ГАТО) и Тверском центре новейшей истории (ТЦДНИ) (46 509 ед. хр.), а в фондах 37 муниципальных архивов имеются 37 212 ед. хр. Незначительность доли фотодокументов в общей массе хранимого показывает: региональные архивы по-прежнему ориентируются на работу с письменными источниками — документами на бумажной основе.

Определить точное количество фотодокументов, находящихся на хранении, затруднительно, поскольку при паспортизации архивы относят к фотодокументам только негативы, учтенные в отдельных описях дел. В заявляемые объемы, например, не включаются фотодокументы, учтенные в описях дел вместе с управленческой документацией и документами личного происхождения. Вопрос об отнесении к фотодокументам фотографий остается до конца не решенным в отношении как цифровых фотографий, так и отпечатков на фотобумаге. В национальном стандарте фотодокумент характеризуется как «изобразительный документ, созданный фотографическим или электронным (цифровым) способом, фиксирующий информацию в виде отдельных изображений — статичных образов» (Национальный стандарт Российской Федерации. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. ГОСТ Р 7.0.8-2013), т.е. основным признаком считается тип информации (изобразительная), а не носитель (следовательно, можно предположить, что объем фотодокументов в региональных архивах несколько больше, чем заявлено в официальной статистике). С нашей точки зрения, к рассматриваемому типу следовало бы отнести все изобразительные документы, созданные соответствующими способами. К сожалению, на сегодняшний момент точное определение их количества невозможно из-за методики ведения учетных документов. Вопрос о трактовке понятия «фотодокумент» неотделим от вопросов комплектования региональных архивов, поскольку признание подлинниками только негативов вероятнее всего приведет в будущем к отказу архивов от их приема на хранение.

Проблемы пополнения региональных архивов фотодокументами связаны, в первую очередь, с определением источников комплектования. На протяжении многих лет ими были организации и предприятия (в частности, ГАТО комплектуется так с 1960-х гг.). На хранение в архивы поступали именно негативы, из которых составляли коллекции фотодокументов, обособленные от документов на бумажной основе. Иные изобразительные источники (фотографии, фотоальбомы) были представлены в меньшей степени и входили в состав, главным образом, личных фондов и коллекций. Региональные архивы часто сталкиваются с отказом организаций передавать на хранение помимо управленческой документации на традиционном носителе еще и аудиовизуальные документы, в т.ч. фотодокументы. И одной из причин отказов является нерешенность вопроса о порядке и способе приема на хранение в региональные архивы документов на электронных носителях. Эти архивы традиционно принимают на хранение или фотографии (фотоальбомы) как документы на бумажном носителе, или негативы, имеющие статус подлинников. Цифровые фотографии рассматриваются как копии. Их прием в качестве оригиналов влечет за собой множество проблем в юридической и практической сферах, начиная с обеспечения подлинности при длительном хранении и заканчивая техническими возможностями выдерживания нормативных требований к хранению документов на электронных носителях. В результате архивы, как правило, не настаивают на передаче на хранение фотодокументов, если речь идет о цифровых фотографиях.

Особо сложная ситуация сложилась в муниципальных архивах, комплектуемых в основном фотодокументами редакций районных газет, где вместо негативов и позитивов отлагается значительный пласт электронных изображений, сохранность которых данные архивы не могут гарантировать ни технически, ни юридически, поскольку вопрос об их работе с документами на электронных носителях не решен на уровне практики. В то же время государственные архивы проводят оцифровку фотодокументов на различных носителях для фонда пользования, что не вызывает особых сложностей, т.к. оцифрованные документы не считаются подлинниками.

Таким образом, архивы, с одной стороны, не могут принимать на хранение цифровые фотографии, поскольку не имеют возможности обеспечить сохранность подлинников, а с другой — оцифровывают фотодокументы для организации их использования. В связи со сложившейся практикой появляется некоторое противоречие между архивами, ориентирующимися на хранение подлинников, и основной массой пользователей, стремящихся (в отличие от исследователей) получить информацию, не вникая в вопрос о подлинниках и копиях.

С нашей точки зрения, именно вопрос об отборе, сохранении и использовании фотодокументов, переведенных в электронный формат, является

ключевым вопросом для организации работы с ними хотя бы потому, что он — общий для архивов всех уровней (федеральных, государственных, муниципальных). Возможно, следует признать цифровые фотографии подлинниками, подлинность которых гарантируется именно архивами, т.е. фактом их нахождения в архиве.

Фотодокументы поступают в региональные архивы и от частных лиц. Помимо общих с управленческими документами нерешенных вопросов фотодокументы личного происхождения имеют собственные проблемы. В первую очередь это — выявление лиц, владеющих фотодокументами, и их коллекций. Методика ведения списков источников комплектования государственных и муниципальных архивов не содержит подобных рекомендаций. Сверх того коллекции фотодокументов на любых носителях, собранные частными лицами, как правило, оцениваются в денежном эквиваленте достаточно высоко; региональные архивы не располагают достаточными финансовыми средствами для их приобретения. В ряде случаев и владельцы коллекций, и их наследники даже не рассматривают возможность передачи фотодокументов на государственное хранение, считая их чересчур личными.

Определенные сложности при работе с фотодокументами возникают и при отборе на хранение конкретных документов. Применение существующих критериев оценки выглядит на практике достаточно проблематичным. В связи с тем, что основную часть фотодокументов региональных архивов составляют документы организаций, ведущим критерием отбора является происхождение, поскольку на практике его применение понятно и реально достижимо.

Критерий происхождения (авторство, значение учреждения, в деятельности которого образовались фотодокументы; время и место создания фотодокумента; оригинальность документа; наличие текстовой информации) не гарантирует информационную насыщенность документа как такового и связывает ценность его содержания с местом создания. Фотографии изделий, выпускаемых фабрикой или заводом, несомненно, будут рассматриваться как более ценные в составе фонда фабрики или завода, на практике же применяется раздельное хранение негативов, помещенных в фотоколлекции, и документов на бумажной основе, составляющих фонд управленческой документации. Самостоятельная ценность фотодокументов будет также зависеть от вида продукции: фаянсовые изделия, имеющие художественную ценность, могут вызывать больший интерес, чем металлические болванки и заливки. При применении критерия происхождения фотодокументам чаще всего отводится роль иллюстраций производственных процессов.

Следует отметить, что особое значение при отборе и всесторонней оценке фотодокументов имеет текстовая сопроводительная документация,

возникшая в процессе их создания. От ее наличия и качества зависит наше представление о происхождении и содержании фотодокументов: без сопроводительной документации фотодокументы зачастую теряют свою ценность, поскольку не могут быть проаннотированы.

Критерии оценки содержания (значимость события, зафиксированного на пленке, для изучения прошлого; соответствие содержания фотодокумента исторической действительности; полнота, достоверность и новизна сведений о фотодокументе) и внешних особенностей (типы фотопленки; художественные достоинства, физическое состояние и степень сохранности фотодокументов; наличие и качество сопроводительной вербальной информации; соответствие между нею и изображением) фотодокументов позволяют произвести отбор наиболее значимых из них, но требуют особой подготовки специалистов, проводящих экспертизу. Эксперт должен обладать знаниями по истории, фототехнике, культурологии, архивоведению. Более активно вышеназванные критерии применяются при оценке фотодокументов личного происхождения.

Фотодокументы в государственных архивах Тверской области представлены негативами, фотографиями, электронно-цифровыми копиями. Из организаций они поступили в основном в виде негативов и микрофиш; количество фотографий и фотоальбомов, которые по сути являются фотоотпечатками с негативов, незначительно. Фотодокументы частных лиц представлены фотографиями, электронно-цифровыми копиями и, в малом количестве, негативами. В ГАТО имеются негативы, полученные путем пересъемки фотографий позитивов, отражающих события Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (170 ед. хр.).

Основной массив фотодокументов в муниципальных архивах области составляют фотографии и электронно-цифровые копии, поступающие на хранение в составе фондов организаций и частных коллекций. Практически каждый личный фонд содержит несколько фотографий; их доля заметна, т.к. общее количество документов личного происхождения в муниципальных архивах невелико.

Тематика фотодокументов, хранящихся в региональных архивах, разнообразна: производственные процессы, продукция фабрик и заводов, передовики и новаторы производства; участники конференций, съездов, совещаний и торжественных мероприятий, митинги, демонстрации и шествия; концерты и спектакли; здания и сооружения населенных пунктов.

Особо следует выделить коллекцию фотодокументов ГАТО как наиболее представительную по объему и тематике (<http://www.tverarchive.ru/archive/nsa.html>). В ней имеются портретные снимки: героев Отечественной войны 1812 г. (фотокопии), императора Николая II и его семьи во время их пребывания в Тверской губернии, губернатора Н.Г. Бюнтинга, писателей В.Г. Короленко, И.А. Крылова и М.Е. Салтыкова-Щедрина, ху-

дожников В.К. Бялыницкого-Бирули, В.И. Баженова, А.Г. Веницианова и И.И. Левитана, музыканта В.В. Андреева, участников общественных мероприятий, Героев Советского Союза и Социалистического Труда, ударников коммунистического труда, заслуженных врачей, учителей и артистов РСФСР. Значительную группу составляют фотографии о событиях Первой мировой, Гражданской и Великой Отечественной войн: части Красной Армии перед отправкой на фронт; отряды ЧОН; командиры, инструкторы и выпускники Тверских кавалерийских курсов; командный состав 48-й Тверской стрелковой дивизии; освобождение г. Калинина от немецко-фашистских захватчиков. В коллекции представлены фото городов и населенных пунктов Тверской области, зданий театров, библиотек, домов культуры и музеев в Твери.

При таком разнообразии данной коллекции, она, тем не менее, не составляет единого комплекса; речь идет об отдельных фотодокументах, включенных в ту или иную тематическую группу. Вследствие этого они воспринимаются как иллюстративный материал, а не как самостоятельный исторический источник. К сожалению, подобное восприятие еще в большей степени относится к соответствующим коллекциям других архивов области. Рассмотрение фотодокументов только в таком качестве определяет и формы их использования: они воспроизводятся как иллюстрации в справочных изданиях о составе и содержании фондов региональных архивов и в публикациях различного рода [Тверская губерния в годы Первой мировой войны, 2009, и др.], репрезентируются на выставках. Публикации документов являются затратными с финансовой точки зрения, поэтому в последние годы их количество заметно уменьшилось.

Подготовка выставок — наиболее перспективное направление для представления фотодокументов пользователям. Здесь фотодокументы репрезентируются наравне с текстовыми документами для характеристики исторических событий и играют роль аутентичных свидетельств об исторических фактах, особенно если речь идет о выставках одного документа.

Сложность подготовки и демонстрации выставок фотодокументов, как и выставок любых архивных документов, заключается в ограничении представления подлинников архивных документов вне архивохранилищ. Для обеспечения их сохранности необходимы особые условия, если речь идет о фотографиях, или качественные копии, если речь идет о негативах и позитивах на пленочном носителе. Для региональных архивов, особенно муниципальных, поддержание нужных условий хранения в течение долговременных выставок фактически невыполнимо. Подготовка качественных копий также связана с проблемой сохранности подлинников: постоянное копирование негатива-оригинала недопустимо, для создания копий должны использоваться мастер-копии, т.е. производится копия с копии; технические возможности региональных архивов не всегда позволяют выполнить работу качественно и не нанести ущерб носителю.

Наименьший вред носителю и достаточно высокое качество копии можно получить при оцифровке документа. В связи с этим все большее значение приобретают виртуальные выставки фотодокументов. К сожалению, они более доступны государственным архивам, муниципальные архивы готовят их гораздо реже. В Тверской области виртуальные выставки фотодокументов (как правило, тематические) оба государственных архива (ГАТО и ТЦДНИ) проводят в сотрудничестве с 2014 г. Площадкой для них служит сайт ТЦДНИ (<http://www.tcdni.ru/pier/fonds/materials>). Поскольку выставки — тематические, то выявление и отбор фотодокументов проводятся как по фондам организаций, так и по личным фондам. В пример приведем две выставки — «Судьбы воинов Первой мировой войны: по документам ГКУ ТЦДНИ» (к 100-летию ее начала) и «Мгновения войны» (по документам личных фондов о событиях Второй мировой войны). Обе состоялись в 2014 г., на обеих демонстрировались фотографии участников военных действий. Масштабной и тематически выдержанной можно назвать также виртуальную выставку к 100-летию комсомола, подготовленную в 2018 г. совместно ГАТО и ТЦДНИ.

Анализируя организацию доступа пользователей к рассматриваемым источникам визуальной информации, можно сделать вывод о том, что способы их предоставления ограничены. В публикациях невозможно широко репрезентировать фотодокументы: региональные архивы не издают тематических фотоальбомов, ограничиваясь традиционными подборками фото для иллюстрации письменных источников. Выставки организуются, как правило, в стенах архивов (за их пределами — очень редко). Для демонстрации же виртуальных выставок недостаточно площадок, а на сайтах архивов, носящих новостийный характер и постоянно обновляющихся, их не могут долго сохранять. Муниципальные архивы не имеют собственных сайтов и демонстрируют свои документы на сайтах администраций районов.

Помимо проблемы, связанной с формой представления на выставках фотодокументов, существует проблема их выявления и отбора. Поисковые системы региональных архивов несовершенны. Часть фотодокументов не включена даже в описи дел. Фотокаталоги отсутствуют фактически во всех архивах Тверской области, в ГАТО работа по созданию такого каталога находится на стадии завершения. Это затрудняет поиск фотодокументов по тематике, т.к. в большинстве случаев они «рассыпаны» по разным фондам. Исключение составляет ГАТО, где сформирована соответствующая коллекция, но в нее включены только фотодокументы организаций. Традиционное выявление фотодокументов по описям дел увеличивает трудозатраты по подготовке и, следовательно, объективно ведет к сокращению числа выставок, а ведь именно они остаются основным способом ознакомления пользователей с коллекциями фотодокументов.

С определенными проблемами региональные архивы сталкиваются и при обеспечении сохранности фотодокументов. Организация их хранения, естественно, отличается от организации хранения современной управленческой документации и требует дополнительных затрат, поэтому в большинстве случаев муниципальные архивы не могут обеспечить необходимых условий. В государственных архивах Тверской области (ГАТО и ТЦДНИ) фотодокументы хранятся обособленно от документов на других носителях. В муниципальных же архивах не хватает площадей для создания подобных хранилищ, а также оборудования для проверки физического состояния фотодокументов. Поскольку они не в состоянии обеспечить и температурно-влажностный режим для аудиовизуальных документов, встал вопрос: могут ли муниципальные архивы гарантировать сохранение фотодокументов в течение длительного времени? Найденное решение, с нашей точки зрения, является компромиссным. В связи с тем, что в муниципальных архивах главным образом хранятся фотографии, для большинства из них не существует проблемы раздельного хранения негативов и документов на бумажной основе. Остальным рекомендовано складывать негативы в конверты и хранить их отдельно от позитивов и документов на бумажной основе. В личных фондах фотодокументы тоже складывают в конверты, только помещенные в отдельную обложку.

Проведенный нами анализ ситуации в архивах Тверской области позволяет сделать вывод, что проблемы региональных архивов лежат в плоскости комплектования, поиска, репрезентации и предоставления пользователям фотодокументов, в т.ч. негативов. На наш взгляд, первостепенны цифровые фотографии, т.к. в перспективе именно они составят основу коллекций фотодокументов в государственных и муниципальных архивах. Решение прикладных вопросов далеко не всегда зависит от организации работы и даже от финансирования архивов. Необходимы теоретико-методологические и методические разработки. В частности, требуется уточнить и расширить принятое в архивной практике и архивоведении понятие «фотодокументы», соотнести его с понятием «изобразительные источники», освоить результаты соответствующих исследований в области источниковедения.

Библиография

- Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1979. 385 с.
Вартанов Ан. Фотография: документ и образ. Москва, 1983. 270 с.
Козлов В.П. Публикации фотодокументов в 1990—2000-е гг.: археографический анализ // Отечественные архивы. 2015. № 1. С. 46—55.
Ланской Г.Н. Актуальные проблемы источниковедческого изучения фотодокументов // Вестник архивиста. 2014. № 2. С. 25—31.

Национальный стандарт Российской Федерации. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения: ГОСТ Р 7.0.8-2013. Введ. 2018-07-01. Москва, 2018. 32 с.

Об архивном деле в Российской Федерации: федер. закон от 22.10.2004 № 125-ФЗ // Собрание законодательства Российской Федерации. 2004. № 43. Ст. 4169.

Тверская губерния в годы Первой мировой войны, 1914–1918 гг.: сб. документов / Гос. архив Тверской обл. Тверь, 2009. 510 с.

Чибисов К.В. Очерки по истории фотографии. Москва, 1987. 256 с.

УДК 930.85

Е.В. Александров, E.V. Aleksandrov

ГЕНЕЗИС МУЛЬТМЕДИЙНОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

GENESIS OF MULTIMEDIA VISUAL ANTHROPOLOGY

Аннотация: в статье приводится определение визуальной антропологии и описывается использование в данной области источников аудиовизуальной информации, создаваемых непосредственно историками или при их участии. Исходя из синхронного подхода рассматриваются комплементарные взаимодействия между составляющими частями информации этого вида. Дается краткий обзор истории документального кино России, во многом определившей современное состояние отечественной визуальной антропологии. Обосновывается актуальность формирования аудиовизуального (мультимедийного) архива — заинтересованность историков в кино- и видеoinформации, произведенной визуальными антропологами и кинохроникерами-документалистами, и обеспечение им возможности ее использовать.

Abstract: the article provides a definition of visual anthropology and describes the use in this area of sources of audiovisual information created directly by historians or with their participation. Based on the synchronous approach, complementary interactions between the constituent parts of this type of information are considered. A brief overview of the history of documentary films in Russia, which largely determined the current state of the national visual anthropology, is given. The relevance of the formation of an audiovisual (multimedia) archive is substantiated — the interest of historians in film and video information produced by visual anthropologists and documentary filmmakers and their ability to use it

Ключевые слова: история, визуальная антропология, аудиовизуальная информация, документальный кинематограф, синхронный подход, диахронный подход, архив, этика, эстетика, межкультурная коммуникация.

Keywords: history, visual anthropology, audiovisual information, documentary cinema, synchronous approaches, diachronic approaches, archive, ethics, aesthetics, intercultural communication.

Едва ли существует прямая связь между антропологическим и визуальным «поворотами» конца XX в. [Савчук, 2013] и появлением в середине XX в. гуманитарного направления, получившего название «визуальная антропология». Но несомненно (и особенно важно для проблемного ракурса настоящего сборника), что практическая деятельность визуальных антропологов поставила перед исторической наукой принципиально новую задачу — необходимость работать с первичными аудиовизуальными источниками информации, создаваемыми самими историками или при их непосредственном участии. Цель статьи — используя синхронный и диахронный подходы, дать представление об этом средстве отображения действительности, претендующем на особую роль при получении исторической достоверной информации. Объектом исследования станут истоки и первые шаги российской визуальной антропологии.

Чтобы очертить изначально область исследования, дается следующее определение: «визуальная антропология — комплексная (практическая и теоретическая) деятельность с целью исследования и репрезентации аудиовизуальными средствами людей и событий, воплощающих в себе характерные черты определенных этапов существования социокультурных сообществ» [Александров, 2017. С. 16]. Предлагаемое определение, с одной стороны, дает широкую характеристику изучаемого явления, а с другой — всей совокупностью ключевых позиций, в первую очередь задачей «репрезентации... людей и событий», обосновывает основополагающее и специфическое свойство визуальной антропологии — моральную ответственность всех акторов на всех этапах «комплексной деятельности» перед изучаемой культурой и ее представителями.

Нами будет рассматриваться только практическая деятельность, в рамках которой в центре внимания оказываются позиции, относящиеся к производству, коммуникации, сбору и архивированию аудиовизуальной информации.

Синергические свойства визуальной антропологии обусловлены синтетической природой ее образования. Применение в названии настоящей статьи термина «мультимедийная визуальная антропология» в значительной степени обосновано и порождено сложной природой аудиовизуальной информации: ее языки могут функционировать и независимо, и взаимосвязанно [Кириллова, 2013. С. 32].

Для визуальной антропологии характерно использование информации данного вида в двух вариантах. В первом случае сообщение может быть представлено только одним аудиовизуальным видом (языком), например — фотографией или фонозаписью. Во втором случае кино- и видеофильмы в комбинированном виде включают практически все разновидности аудиовизуальных языков: динамические и статические, фотографические и графические, письменные и звуковые. Кроме того, аудиовизуальные сооб-

щения могут взаимодействовать с сообщениями, присущими другим способам коммуникации: непосредственными (в виде речи, пения, музыки и т.д.) и опосредованными (печатными, изобразительными и пр.). Очевидно, что при множестве возможных сочетаний проявятся синергические закономерности, когда дополнительность и комплементарность составных частей и характер их взаимодействия будут определять степень эффективности процесса коммуникации. Выявление и изучение этих явлений на материале фильма (наиболее сложного и специфического вида сообщений визуальной антропологии) — важнейшие теоретическая и творческая задачи.

Принципиальным и определяющим отличием фильмов визуальной антропологии от близких им «документальных» и «неигровых» фильмов является условие исследования конкретного культурного сообщества. Другой вопрос, что это исследование осуществляется именно кинематографическими средствами, но использование эстетических средств, обеспечивающих эффективность восприятия, должно гармонично сочетаться с принципами научности, достоверности и этики, вытекающими из задачи межкультурной коммуникации с целью осуществления диалога культур.

Путь к такому пониманию комплексной природы и предназначения фильмов, и в целом деятельности визуальной антропологии, был пройден исследователями, начиная со второй половины 1930-х гг. Совместная работа двух творческих личностей — М. Мид (1901—1978) и Г. Бейтсона (1904—1980), проводивших антропологические исследования на острове Бали, породила явление, получившее спустя почти 20 лет название «визуальная антропология» и превратившееся к настоящему времени в перспективный вид деятельности, и в немалой степени способствовала «визуальному повороту» в гуманитарных исследованиях [Mead, 1995; Bateson et al., 1942]. Испытывая неудовлетворенность привычными методами исследования, антропологи начали применять киносъемку. При несовершенстве съемочной техники, трудностях с синхронной звукозаписью, отсутствии опыта ученые-кинолюбители, тем не менее, сделали значимые открытия. Одно из них — почти очевидное (по крайней мере, с позиций сегодняшнего времени): язык кино принципиально отличен от вербального языка и способен давать информацию, недоступную привычным средствам полевого исследования. Используя их комплементарно (дополнительно), можно достигать (по сравнению с отдельным использованием) более высокого синергического эффекта. Второе — также достаточно очевидное и для историков особенно значимое. Киноязык способен получать и запечатлевать наиболее достоверную информацию об изучаемом событии, часто упускаемую наблюдателем. Более того: именно с его помощью можно попытаться уловить и зафиксировать то трудно передаваемое словами ощущение неповторимости атмосферы, испытываемое внимательным исследователем («этос» и «паттерн» по терминологии, предложенной Р. Бе-

недикт и Г. Бейтсон), благодаря одновременности восприятия и мышления, в синкретической образной форме характеризующее каждое культурное сообщество [Зайдадь, 2017].

Еще одна выдающаяся личность — предтеча визуальной антропологии Р. Флаэрти (1884—1951). Его фильм «Нанук с севера», вышедший на экраны в 1922 г., как и раньше, производит сильное впечатление на аудиторию и, как и век назад, дает мощный импульс для формирования гуманистического мировоззрения. В образной форме Флаэрти ответил на психологический запрос общества, болезненно переживавшего проблему «свой-чужой» после Первой мировой войны. Автор одной из афиш того времени, поместивший рядом портреты автора и главного героя фильма, только что прошедших через природное испытание, удивительно точно и эмоционально сумел передать чувства зрителей кинотеатров, осознавших, что различия в образе жизни не должны разъединять людей.

Ведущий режиссер-документалист того времени Дж. Грирсон называл Р. Флаэрти «отцом документального кино» [Грирсон, 1980. С. 37]. Но антропологи, в отличие от публики, вначале справедливо упрекали Флаэрти в отступлении от документальности из-за использования постановочных приемов. Только позднее стало понятно, что убедительности фильма он сумел добиться, компенсировав несовершенство съемочной технологии того времени приемом, заимствованным у антропологов: длительностью периода доверительного сосуществования-проживания внутри сообщества. А также — не менее долгой и ответственной перед своими героями работой по выстраиванию версии рассказа о пережитом событии. Его открытия через несколько лет стали импульсом для возникновения визуальной антропологии и продолжают быть для ее приверженцев точкой отсчета и творческим маяком [Кракауэр, 1974. С. 67—68, 328—330].

В России о визуальной антропологии узнали и стали снимать фильмы на ее принципах относительно поздно по сравнению с другими странами. Но документальный кинематограф с первых шагов был очень популярен и всегда в той или иной степени, в зависимости от уровня развития технологии и социально-политических условий, стремился знакомить публику с жизнью страны. И хотя профессиональные историки на начальном этапе играли в этом процессе не очень значительную роль, ознакомление с обстоятельствами и условиями создания документальных кинофильмов могут представлять для современной науки определенный интерес, дополняя картину прошлой эпохи историческими эпизодами ее экранного отображения.

Нельзя говорить о кино, работающем на коммуникацию между разными человеческими сообществами, минуя деятельность фирмы О. Люмьера (1862—1954) и Л. Люмьера (1864—1948). Редкое сочетание у партнеров-братьев дополняющих свойств — талантов изобретателя и коммерсанта —

обеспечило им быстрый и эффективный старт. Лучший по сравнению с конкурентами киноаппарат, позволявший и снимать, и демонстрировать пленку, достаточно высокий эстетический уровень документальных съемок, изначально заданный любителем-фотографом Л. Люмьером, плюс энергичная коммерческая кампания позволили всего за пять лет внедрить новое изобретение по всему миру.

Это не помешало благополучным изобретателям переключиться на другой род деятельности, как только показалось, что волна успеха спадает. Они не были фанатиками и не поверили в перспективу открытия. Но, тем не менее, обеспечили своему детищу быстрое вхождение в мир и позаботились, чтобы их роль не была забыта. В конце жизни они преподали своим последователям важнейший урок, передав в главную французскую кинотеку 1400 фильмов в прекрасном состоянии. На основе этой коллекции впоследствии разными режиссерами было создано не менее семи фильмов, в безыскусной манере, но тем более убедительно запечатлевших фрагменты реальной жизни народов Франции и других стран на рубеже XIX–XX в.

Одной из первых стран, павших «жертвой люмьеровской экспансии», стала Россия. Спустя всего полгода после исторического киносеанса в парижском кафе на бульваре Капуцинок, команда операторов была прислана в Москву для съемки коронации императорской четы. Двухминутный фильм о помпезной церемонии ознаменовал начало отечественной кинематографической истории. Помимо царской семьи и сановников объектом съемки стал проход представителей окраин России в национальных костюмах. Как только на смену бродячим кинотеатрам пришли стационарные, фильм стал повсеместно демонстрироваться вплоть до 1917 г., а сейчас он доступен в интернете.

Нет подтверждений, что поляк Б. Матушевский был среди операторов Люмьера, снимавших коронацию. Но известно, что именно ему принадлежат другие ранние съемки Николая II и отклоненное предложение получить права на продолжение киносъемок царственной семьи. Свое место в истории Матушевский заслужил первой теоретической рефлексией начальных шагов кинематографа и предвидением его будущей роли в социокультурной жизни. В 1898 г. он опубликовал в Париже две брошюры: «Новый источник истории. О создании хранилища исторических документов» и «Живая фотография. Чем она является и чем она должна стать» [см. об этом: Ишевская, Вирен, 2007]. Сами названия этих небольших книжек говорят о содержании, которое сейчас может казаться банальным, но в более чем вековой обратной перспективе выглядят обоснованно провидческими. В трудах Матушевского были впервые выдвинуты две важнейшие идеи: об использовании кинохроники как нового источника изучения истории и о необходимости создания киноархивов (о деятельности Б. Матушевского в России стало широко известно благодаря историку-архивисту В.М. Магидову [Магидов, 1999]).

Человеком, успешно исполнившим роль придворного кинооператора, о которой мечтал Б. Матушевский, и в меру своих возможностей выполнявшим до самой своей смерти в 1916 г. миссию создателя и хранителя кинохроники царского двора, стал А.К. Ягельский. Снимавшиеся им официальные эпизоды периодически демонстрировались во всех кинотеатрах страны вплоть до революций 1917 г. Он же, обладая исключительным правом, дополнял кинохронику отличными фотографиями частной жизни императорской семьи. От А.К. Ягельского в наследство новому государству досталась единственная, исключительная по качеству и полноте, коллекция кино- и фотоматериалов сравнительно хорошей сохранности, отражавшая длительный временной срез этой части российского общества. На ее основе режиссером Э.И. Шуб были созданы первые архивные перемонтажные фильмы Советской России: «Падение династии Романовых» (1927) и «Россия Николая Второго и Лев Толстой» (1928).

Многие кинодеятели и операторы дореволюционной России обеспечили преемственность кинопроизводства и сохранение киноматериалов в начальный (и хаотичный) период становления новой власти. Но главной фигурой, определившей исключительную роль нашей страны на авангардном этапе мирового кинематографа, является Дзига Вертов (Денис Аркадьевич Кауфман, 1895—1954). Соратник Маяковского и левовцев, активный сторонник на раннем этапе «установки на факт» прославился бескомпромиссными манифестами и не менее выразительными фильмами. Борясь за создание пролетарского искусства, в статье 1922 г. «МЫ» он клеймил попытки использовать драматургические приемы и прочие «художества» игрового кинематографа того времени как предназначенные для развлечения «буржуазной» публики: «МЫ утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего» [Вертов, 1966. С. 45]. Его вклад в создание «чистого» непостановочного документального кинематографа неоценим. Кроме того, виртуозностью и изобретательностью съемки в фильмах разных жанров и неизменным поэтическим отношением к далеко не комфортной окружающей жизни Вертов сформировал гибкую систему киноязыка, позволяющего добиваться выразительности и художественного эффекта при решении самых разных задач.

Несмотря на противоречивость оценок коллег — сторонников и антагонистов, нельзя не оценить его вклад и в отображение жизни современников. Им был осуществлен грандиозный проект «Шестая часть мира», давший обзор жизни национальных окраин России первой половины 1920-х гг. Поэтический, хотя и декларативно пропагандистский фильм способствовал пробуждению интереса к этнографической тематике, в т.ч. у ведущих документалистов того времени В.А. Ерофеева (1898—1940) и А.А. Литвинова (1898—1977). Большая группа кинооператоров, принявших установки Вертова на приверженность строгой документальности

(«киноки», проводившие съемки фильма «Шестая часть мира» в разных частях страны) позднее из материалов, не вошедших в этот фильм, создали серию собственных фильмов, посвященных отдельным народам.

Спустя почти 40 лет (в 1960-х гг.) глава европейской визуальной антропологии, автор нашумевшего фильма «Хроника одного лета» Ж. Руш, отдавая должное вкладу Дзиги Вертова в развитие языка кинематографа, говорил, что «все документальное кино вышло из фильмов Вертова» [Рошаль, 1982. С. 262].

В начальный период существования советского государства серьезную роль в сохранении кинематографического наследия сыграл Г.М. Болтянский (1885–1953). В 1917 г. он принимал участие в съемке событий Февральской и Октябрьской революций, собирал фильмотеку в Петрограде. Им же в 1920-е гг. были переведены на русский язык и снабжены комментариями, хотя и не изданы, книги Б. Матушевского. Уже в 1921 г. он выступил на 1-й конференции архивных работников РСФСР с предложением собирать хроникальные фильмы, а в 1925 г. выдвинул идею создания киномузея СССР со статусом научно-исследовательского учреждения, входящего в единую государственную музейную сеть, которая собирала бы «музейно-исторические» материалы. Одной из задач музея называлось внедрение кино как нового метода работы во всех музейных учреждениях. В том же 1925 г. музею было выделено помещение в здании Государственной Академии художественных наук, однако вместе с Академией он просуществовал только до 1930 г. Тем не менее, проблема сбора и хранения киноматериалов в СССР была решена даже раньше, чем в других странах. Первый киноархив документального кино, из которого вырос современный Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД) и в штате которого вначале числились 3–4 человека, получил здание в Москве на территории Лефортовского дворца в 1928 г. [Дерябин, 2001. С. 4–5].

После короткого периода, во время которого советские кинематографисты занимали передовые позиции в мировом кинематографе, на смену авангардному направлению пришел длительный период, когда все ресурсы страны мобилизовались для задач индустриализации, обороны и социалистических преобразований. Сократилось число и длительность «культурфильмов», посвященных этнографической тематике, потерял позиции лидера и возможность творчески работать Дзига Вертов и, напротив, увеличилось число учебных, инструктивных, технико-пропагандистских фильмов.

Попыткой сохранить хотя бы в каком-либо виде просветительское кино о жизни народов страны стала идея «Киноатласа СССР», поддержанная несколькими ведущими учеными-историками, членами Общества изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока: В.Г. Богоразом, В.Д. Виленским-Сибиряковым, Л.Я. Штернбергом и др. В качестве компромисса предлага-

лось регулярно выпускать относительно короткие фильмы с целью показа социалистических преобразований на фоне экономических достижений во всех областях страны [Головнева, Головнев, 2016].

После окончания Великой Отечественной войны и вплоть до «перестройки» (1985–1991) на экраны страны выходили киножурналы серии «Кинопутешествия», в них в жанре научно-популярного кино в некоторой степени реализовывались идеи «киноатласа». Организатором и руководителем этого направления на долгие годы стал ведущий «кинопутешественник» страны В.А. Шнейдеров (1900–1973). Кинематографическую карьеру он начал в 1925 г. в составе рекламно-пропагандистской авиаэкспедиции по маршруту Москва — Монголия — Пекин — Токио фильмом «Великий перелет». И хотя страсть к открытию новых мест режиссер сохранил на всю жизнь, новые обстоятельства вынуждали его строго регламентировать выпуски вышеназванной серии согласно экономическим и политическим формальным требованиям. На смену полнометражным фильмам пришли одно-двухчастевые киножурналы, где на этническую тематику отводилось несколько минут и где жизнь людей должна была освещаться с позиций успешности социалистических преобразований [Шнейдеров, 1964].

В послевоенный период до середины 1980-х гг. в кинематографе с разной степенью интенсивности продолжала действовать тенденция, наметившаяся в 1930-е гг. Уровень развития кинотехнологии определял предпочтительность научно-популярного жанра. Синхронные съемки проводились в павильонах, а в полевых условиях практически не применялись. Доминирующим был дикторский текст, компенсировавший краткость визуального ряда и обеспечивавший «правильность» истолкования показываемых явлений. Все производство фильмов сосредоточилось на больших киностудиях, число которых хотя и увеличивалось, но формальные и политические установки везде были едины.

Плохая техническая оснащенность, ограниченность финансирования и необходимость придерживаться общих правил не позволяли некинематографическим организациям представлять серьезную альтернативу фильмам государственных студий. Кинолабораторий в вузах, изредка снимавших этнографическую тематику, было крайне мало. Пожалуй, единственной организацией, пытавшейся последовательно проводить киносъемку с научных исторических позиций, являлась небольшая лаборатория Института этнографии АН СССР, усилиями А.В. Оськина (1937–1999) положившая начало созданию киноархива, развитие и модернизация которого продолжают и в настоящее время.

Развитие технологии и отголоски «новой волны», охватившей кинематограф Запада в 1960-е гг., побуждали кинематографистов нарушать сложившиеся установки. В первую очередь перемены происходили в игровом кинематографе, а затем — в документальном кино на некоторых студиях,

в первую очередь — прибалтийских и закавказских республик, где в рамках тенденции к национальному самоопределению поддерживали интерес к традиционной культуре народов. Инициатором и первым организатором фестиваля визуальной антропологии, девизом которой был «диалог культур» и фильмы которой пытались давать слово представителям культурных сообществ (г. Пярну, 1987), стал бывший председатель Союза кинематографистов Эстонии М. Соосаар, поныне возглавляющий фестиваль. Общие перестроечные явления, породившие образование множества небольших независимых киностудий, а также переход на современные телевизионные (позднее — видеокomпьютерные) технологии, привели к быстрому переключению тематики документального кинематографа на социальные перемены и более глубокий интерес к жизни населения.

Человеком, сыгравшим главную роль в знакомстве российской аудитории с идеями визуальной антропологии, был А. Баликси (1929—2019) — председатель Комиссии по визуальной антропологии при Международном союзе антропологических и этнологических наук, профессор университета в Мельбурне, один из учеников М. Мид. В августе 1991 г. им была организована в пос. Казым Ханты-Мансийского округа международная школа для малочисленных народов Сибири, куда в качестве преподавателей-стажеров пригласили автора данной статьи и режиссера кинолаборатории МГУ им. М.В. Ломоносова Л.С. Филимонова (1939—2008). Кругозор преподавателей Казымского семинара, стиль общения, методы преподавания, гуманистические идеи, компетентность, обаяние и доброжелательность Баликси вдохновили нас на решение организовать на базе вышеназванной кинолаборатории общественный Центр визуальной антропологии. С участием учеников и волонтеров — специалистов из различных организаций и областей науки — с 1991 г. с разной степенью интенсивности осуществляется деятельность по широкому спектру направлений. Были разработаны первый в России спецкурс по визуальной антропологии и авторская методика «созвучная камера», на основе которой стали проводиться исследовательские съемки традиционной культуры, преимущественно старообрядческой (около 300 часов видеодокументов и 20 фильмов на их основе), переведен на русский язык учебник К. Хайдера [Хайдер, 2000], подготовлены более 200 публикаций, проведены выездные школы в разных городах и организована магистратура в Московском городском педагогическом университете. С 2002 г. проводится Московский международный фестиваль визуальной антропологии «Камера-посредник».

В настоящее время во многих городах России с ориентацией на визуально-антропологические подходы работают отдельные исследователи и небольшие группы, проводящие видеосъемки в этнографических экспедициях. Зачастую эти видеоматериалы содержат уникальную информацию. Обычно создаваемая ими аудиовизуальная информация используется в роли иллюстрации к собственным выступлениям и в преподавании, ока-

зываясь доступна относительно узкому кругу ученых. Помимо университетов все чаще организациями, не только использующими документальные фильмы для просветительских целей, но аккумулирующими и создающими коллекции источников этнографической аудиовизуальной информации, становятся краеведческие и естественнонаучные музеи.

Главной заботой остается создание аудиовизуального архива, в организации которого на начальном этапе участвовал В.М. Магидов [Магидов, 2001]. В мультимедийном архиве предполагаются не только сбор и сохранение аудиовизуальных материалов и дополнительных вербальных и прочих источников по конкретным темам, но и разделение на открытый доступ и ограниченный — к исследовательским материалам для специалистов.

Современная технология делает реальной задачу создания информационной сети, связывающей тематические мультимедийные архивы и методические центры разных уровней. Но реализация этой задачи будет возможна только в случае заинтересованности историков в огромном объеме кино- и видеoinформации, произведенной визуальными антропологами и кинохроникерами-документалистами за все время существования кинематографа, и обеспечения им возможности ее использовать.

Библиография

Александров Е.В. Центростремительный вектор в безграничьи визуальной антропологии // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 11—28.

Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. Москва, 1966. 319 с.

Головнева Е.В., Головнев И.А. Визуализация региона средствами кинематографа (на примере «Киноатласа СССР») // Известия Уральского федерального университета. Сер. I: Проблемы образования, науки и культуры. 2016. Т. 22, № 3 (153). С. 146—151.

Гирсон Дж. Документальный метод // Флаэрти Р. Статьи. Свидетельства. Интервью. Москва, 1980. С. 37—41.

Дерябин А. Время собирать. Отечественное кино и создание первого в мире киноархива // Киноведческие записки. 2001. № 55. С. 5—41.

Зайдадь Т.В. Паттерн как объект исследования культурной антропологии // Искусство и культура. 2017. № 1 (25). С. 65—68. Электронный ресурс: lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/10564/65-68.pdf?sequence=1 (дата обращения 21.01.2019).

Ишевская С., Вирен Д. Болеслав Матушевский. Живая фотография: чем она является и чем должна стать / Пер. Г. Болтынского; публикация, предисловие и комментарии С. Ишевской и Д. Вирена // Киноведческие записки. 2007. № 83. С. 127—161.

Кириллова Н.Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества: учебное пособие. Екатеринбург, 2013. 154с.

Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва, 1974. 235 с.

Магидов В.М. Итоги кинематографической и научной деятельности Б. Матушевского в России // Киноведческие записки. 1999. № 43. С. 268–280.

Магидов В.М. Первая в России Национальная ассоциация аудиовизуальных архивов (размышления о деятельности) // Материальная база сферы культуры (К 10-летию Центра визуальной антропологии МГУ им. М.В. Ломоносова). Вып. 4. Москва, 2001. С. 84–94.

Рошаль Л. Дзига Вертов. Москва, 1982. 264 с.

Савчук В.В. Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1 (10). С. 93–108.

Хайдер К. Этнографический фильм / [Пер. М. Ахметовой; под ред. В. Тишкова]; Рос. ассоц. визуальной антропологии, Ин-т этнологии и антропологии РАН, Центр визуальной антропологии МГУ им. М.В. Ломоносова. Москва, 2000. 187 с.

Шнейдеров В. Фильмы-путешествия // Научно-популярный фильм. Вып. 2. Москва, 1964. С. 178–184.

Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. N.Y.: New York Academy of Sciences, 1942. Vol. 2. 277 p.

Mead M. Visual Anthropology in a Discipline of Words // Principles of Visual Anthropology / Ed. P. Hockings. N.Y.: Mouton de Gruyter, 1995. P. 3–10.

УДК 07.00.02

Н.А. Марков, N.A. Markov

ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГРУПП ПО ОПЛАТЕ ГОСУДАРСТВЕННЫМ КОМИТЕТОМ СССР ПО КИНЕМАТОГРАФИИ КАК ОСНОВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ УПРАВЛЕНИЯ ПРОЦЕССОМ СОЗДАНИЯ КИНОФИЛЬМОВ (1963–1986)

THEMATIC PLANNING AND DIVISION OF FILMS INTO GROUPS ACCORDING TO PAYMENT AS MAIN CONTROL MECHANISMS OF THE SOVIET CINEMA IN 1963–1986

Аннотация: статья посвящена формированию, принципам и функционированию двух главных механизмов управления советским кинематографом в 1963–1986 гг. — тематическому планированию и установлению фильмам групп по оплате. Рассмотрено, каким образом определялись указанные группы и как это влияло на работу киностудий. Освещен вопрос о процедуре принятия тематических планов по производству фильмов.

Abstract: this article deals with the formation, principles and functioning of two main control mechanisms of the Soviet cinema in 1963–1986 (thematic planning and division of films into groups according to payment). The article shows the way of groups division

according to payment and the impact on the film studios work. The article also raises the question on the acceptance of the thematic plans for film production.

Ключевые слова: историческая наука, Государственный комитет по кинематографии, советский кинематограф, «полка», тематическое планирование, «Мосфильм», С.А. Герасимов, А.В. Романов, Б.В. Павленок, кинопроизводство.

Keywords: historical studies, Committee of the Council, Russian cinema, «the shelf», thematic economic planning, Mosfilm, S.A. Gerasimov, A.V. Romanow, B.V. Pavlenok, picture-making.

Государственный комитет по кинематографии (Госкино, Кинокомитет) был образован 23 марта 1963 г. Этому предшествовала 10-летняя борьба за восстановление самостоятельного статуса отрасли: в 1953 г. Министерство кинематографии упразднили, а кинематограф подчинили Министерству культуры СССР. Кинематографисты отрицательно восприняли понижение статуса и полномочий отраслевого органа. В качестве примера назовем письмо 1955 г. «о необходимости создания Комитета по делам кинематографии при СМ СССР», подписанное И.А. Пырьевым, Г.В. Александровым, М.И. Роммом, С.И. Юткевичем, М.К. Калатозовым и др. [Аппарат ЦК КПСС и культура, 2001. С. 371–372].

Новая система управления кино описана в справочнике так: «Руководство развитием кинематографии страны осуществляет союзно-республиканский орган — Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР.

Какие задачи возлагаются на него? Главная, конечно, состоит в создании высококачественных, высокохудожественных кинопроизведений, в организации всего дела производства художественных, научно-популярных, учебных, хроникально-документальных, научно-технических фильмов и других видов кинопродукции.

Но чтобы всю эту продукцию довести до зрителя, нужны кинотеатры, киноустановки, хорошее кинообслуживание населения. Об этом также заботится комитет. ...Одна из важных забот комитета — строительство новых киностудий, оснащение их современной техникой, увеличение производственной мощности павильонов. Предложения комитета по этим вопросам включаются в народнохозяйственный план СССР. ... В ведении комитета находится также массовая печать фильмокопий, установление тиражей, проведение определенной репертуарной политики. Комитет совместно с Союзом кинематографистов СССР издает журналы «Искусство кино», «Советский экран» и др.

Многих, вероятно, интересует вопрос, кто устанавливает цены на билеты, кто решает, какие фильмы могут показываться бесплатно. И здесь адресат тот же: Комитет по кинематографии — совместно с Министерством финансов СССР» [Москва кинематографическая, 1969. С. 28–30].

Историк кино Н.М. Зоркая, говоря о полномочиях Кинокомитета, приходит к выводу: «Госкино СССР по своему рангу и положению было абсолютным монополистом и владельцем гигантского киноконцерна, обладающего полнотой власти» [Зоркая, 2006. С. 450]. Этот орган контролировал кинопроизводство целиком, начиная с кинематографического образования и разработки киноаппаратуры и заканчивая выпуском фильмов на экран. Сосредоточение в его руках такого количества подведомственных организаций приводило к тому, что у каждой из них была особая судьба и некоторая самостоятельность.

Структура ведомства создавалась практически заново, а принципы деятельности формировались в первые два года его существования. Основные положения, в т.ч. подчинение ему всей советской киноиндустрии, были сформулированы в приказе председателя Госкино А.В. Романова № 1 от 15 мая 1963 г. «об организации и структуре Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии» (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 10. Л. 1 – 10). Приказом предусматривались образование государственных комитетов по кинематографии в структуре Советов Министров союзных республик (Там же. Л. 1), а также передача союзному комитету киностудий, кинокопировальных фабрик, Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК), Всесоюзного научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ), Государственного симфонического оркестра кинематографии, объединения по экспорту и импорту кинофильмов – «Совэкспортфильма» – Министерством внешней торговли [Там же. Л. 2–3, 8–9].

Тем же приказом определена структура центрального аппарата Госкино: Главное управление художественной кинематографии, Управление по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, Управление кинотехники и кинопромышленности, Планово-финансовое управление, Отдел кадров и учебных заведений, Отдел внешних сношений, Управление делами, Управление кинофикации и кинопроката, Главное управление снабжения и сбыта, а также Сценарно-художественный совет и Технический совет при председателе комитета (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 10. Л. 7).

Структура Госкино включала: коллегия в составе председателя комитета, его заместителей и руководящих работников ведомства, представителей подведомственных организаций, Союза кинематографистов и ЦК КПСС, деятелей кино; главную сценарную редакционную коллегия по художественным фильмам; главные управления – кинопроизводства, кинофикации и кинопроката; управление по производству документальных, научно-популярных и учебных фильмов; научно-технический совет; управления, руководившие внешними сношениями, экономикой, техникой, кадрами и т.д.

Коллегия Госкино существовала с момента создания ведомства, но название и четкое документальное оформление получила в процессе его ре-

формирования в 1972 г. На заседаниях коллегии (до 1972 г. писалось: на заседаниях Кинокомитета), проходивших, как правило, два раза в месяц, решались ключевые вопросы кинопроцесса, выпуска фильмов на экран и закупки зарубежных картин; подведомственные Госкино организации и республиканские комитеты отчитывались о своей деятельности.

Основной задачей Главной сценарной редакционной коллегии (ГСРК), созданной приказом А.В. Романова в конце 1965 г. (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 190. Л. 43–44), являлся прямой контроль над кинопроизводством. В ее функции входили подготовка развернутых заключений по сценариям и планам производства фильмов, представляемым республиканскими кинематографическими органами, формирование годовых тематических планов; прием заявок на фильмы, сценарии и готовые картины.

В 1963–1964-х гг. были определены принципы кинопроизводства. «Инструкция о порядке выпуска на экран и оплаты законченных производством фильмов Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии» от 28 октября 1963 г. регламентировала порядок выпуска фильмов на экран и систему оплаты законченных производством фильмов (Там же. Д. 12. Л. 57–77). В соответствии с ней «в целях обеспечения строгого контроля за идейным и художественным качеством кинофильмов» каждый фильм должен был быть принят дирекцией киностудии (в случае необходимости поправок фильм исключали из фактического выпуска) и представлен Госкино (Там же. Л. 57–58). Ею вводились четыре группы по оплате: фильмы 1-й группы оплачивались по конечной стоимости с надбавкой за качество в размере 10 % от стоимости фильма, 2-й группы — с надбавкой 5 %, 3-й группы — без надбавки, за фильмы 4-й группы студиям компенсировались затраты на производство (Там же. Л. 64). Затраты на фильм, по художественным, техническим или идеологическим причинам не принятый в Госкино, не оплачивались и списывались со студии. Режиссер А.Ю. Герман, говоря о том, что мечтал о 4-й категории и семи прокатных копиях, называл подобное «наказание» одним из страшнейших: «наказание — это списание фильма в убытки. ... Лишение всей студии за это премии — на квартал или два. То есть вся студия, трехтысячный коллектив тебя ненавидит» [Фомин, 1996. С. 207]. Г.Н. Чухрай описывает подобную практику примерно в тех же словах: «Система предусматривала тщательно разработанные меры воздействия на режиссера: не согласишься — залезешь в карман пяти тысячному коллективу. Студия и съемочная группа не получают не только премии, но даже и зарплаты» [Загадка Григория Чухрая, 1990. С. 24]. А.Н. Медведев, председатель Госкино РФ в 1992–1999 гг., оценивает советскую систему кредитования кинематографа критично — как способ идеологического контроля путем возложения на режиссера ответственности за зарплату съемочной группы и даже всей студии: «...система финансирования в нашем кино

была такова: государство не давало напрямую деньги на фильм, как дает хоть и скудно, сейчас. Студии получали под новые фильмы банковские кредиты. А вот когда дело доходило до приемки фильма, государство гасило кредит. И если фильм не был принят, то не получали зарплату сотни людей» [Медведев, 2001. С. 190].

Трудно сказать, действительно ли коллектив студии из-за «полочного» фильма мог лишиться зарплаты, ведь в случае с каждым фильмом играли роль многие факторы: его стоимость, доход студии и т.д. И если «Мосфильм» мог этого не заметить, то для республиканской студии, выпускающей не более 10 картин в год, запрет одного фильма мог обернуться серьезными финансовыми проблемами.

Для определения групп по оплате были созданы специальные комиссии, чьи принципы работы изложены в «Положении о порядке работы комиссий для определения групп по оплате кинофильмов и об основных принципах отнесения кинофильмов к группам по оплате», утвержденном 26 марта 1964 г. К 1-й группе относили произведения киноискусства, «созданные на высоком идейно-художественном уровне, отличающиеся оригинальностью, яркостью и своеобразием творческого решения, глубокой трактовкой жизненных проблем и значительностью образов»; ко 2-й — кинофильмы, «значительные по своему идейно-художественному уровню, отличающиеся высоким профессиональным мастерством»; к 3-й — фильмы, «представляющие определенную идейно-художественную ценность и поставленные на должном профессиональном уровне»; к 4-й группе — фильмы «слабые в художественном отношении» (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 80. Л. 105—106). Решения этих комиссий, имевшие рекомендательный характер, утверждал «Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии после выхода данного фильма на экраны и демонстрации его в течение 3-х месяцев с учетом оценки кинофильма общественностью» (Там же. Л. 100). По установившемуся правилу, картина, которую посмотрело более 19 млн зрителей, по оплате относилась к 1-й группе (Там же. Д. 399. Л. 23). Так, в 1970 г. из 50 фильмов 8 получили 1-ю группу благодаря превышению этой отметки (Там же. Д. 674). В частности, «учитывая зрительский успех», 1-ю группу установили фильмам «Служили два товарища» Е.Е. Карелова и «Удар! Еще удар!» В.А. Садовского (Там же. Л. 24). В 1974 г. фильму «Неисправимый лгун» В.А. Азарова дали 3-ю группу (Там же. Д. 1020. Л. 42), фильмам «Зеркало» А.А. Тарковского (Там же. Л. 120) и «Со всем пропавший» Г.Н. Данелия, снятый на Экспериментальном творческом объединении Г.Н. Чухрая и представлявший СССР на Каннском кинофестивале (Там же. Л. 70—71), — 2-ю, а «Печкам-лавочкам» В.М. Шукшина — 1-ю [Там же. Л. 119]. Чаще всего решения комиссий утверждали. Успех фильма у зрителей позволял пересмотреть группу, но

решающее слово оставалось за председателем Кинокомитета. Например, в 1967 г. фильм «Звезда балета» А.А. Мишурина, который посмотрело 20 млн зрителей, из-за художественных недочетов был отнесен ко 2-й группе (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 399. Л. 231).

Постановлением Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему совершенствованию экономического стимулирования киностудий и материального поощрения творческих работников за создание художественных фильмов» от 27 января 1978 г. в систему групп по оплате введена высшая группа (не более 20 художественных фильмов в год) — для фильмов, «выдающихся по идейно-художественному уровню и общественно-политическому значению» [Летопись российского кино, 2015. С. 569].

От группы по оплате зависели количество выпускаемых в прокат копий, выплаты студии и зарплата съемочной группе. Эту систему за низкую вариативность критиковал С.А. Герасимов на заседании коллегии Госкино 30 марта 1982 г.: «Четвертую категорию, как вы понимаете, мы почти никогда не даем, обычно фигурирует вторая категория» (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 1611. Л. 32). Г.Н. Чухрай говорил о том, что она приводит к созданию идеологически выдержанных «серых» фильмов, которым присуждаются 1–2-я группа по оплате: «Мы рассуждали таким образом: почему так много посредственных фильмов? Потому, — отвечали мы, — что условия, в которых сейчас работают, способствуют созданию посредственных фильмов» (Там же. Д. 496. Л. 204). Дорогой в производстве посредственный и не успешный у зрителей, но идеологически выдержанный фильм приносил студии денег больше, чем дешевый и популярный, даже если они относились к одной группе по оплате.

Тематический план, формированием которого занималась ГСРК, был одним из главных механизмов контроля над кинопроцессом. Перспективный темплан составлялся на каждую пятилетку. Но в основе кинопроцесса лежал план на текущий год, включавший все фильмы, которые должны были быть произведены. В нем указывались: цветным или черно-белым будет фильм, его краткое описание, сценарист и режиссер, стадия производства. Каждая студия разрабатывала свой план, который принимался ГСРК, общий тематический план утверждался на заседании Кинокомитета. Первый темплан производства художественных фильмов (на 1964 г.), принятый Госкино 29 февраля 1964 г., включал 107 картин (Там же. Д. 65. Л. 18–46). Помимо плана производства художественных фильмов Госкино утверждал планы производства документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов, а также производства фильмов (документальных, научно-популярных и учебных), которые заказывали различные организации для своих нужд (прежде всего образовательных и просветительных).

Тематический план позволял решить ряд задач. Одна из них — экономический контроль над деятельностью киностудий. В зависимости от коли-

чества выпускаемых в год фильмов студии делились на группы по оплате руководящих и инженерно-технических работников. Из записки А.В. Романова Отделу культуры ЦК КПСС следует, что в 1965 г. к I группе относились «Мосфильм» (43,5 фильмов в год), «Ленфильм» (17,7 фильмов), Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького (19 фильмов) и киностудия им. А. Довженко (14,5 фильмов в год). Для отнесения студии ко II группе по оплате она должна была выпускать в год не менее 12 фильмов (РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 7). Соответственно, руководство киностудий было заинтересовано в выпуске большего количества картин.

О ключевой роли плана в организации кинопроцесса в воспоминаниях пишет заместитель председателя Госкино Б.В. Павленок: «...темплан нужен был, во-первых, для того, чтобы ежегодная киноафиша отражала все многообразие жизни — географическое, национальное, социальное, нравственное, историческое; и чтобы в ней, в афише, были имена и корифеев, и дебютантов... В афише оставлялись окна для зарубежной продукции ... Во-вторых, не имея темплана, нельзя было составить финансовый план. В-третьих, я обязан был знать, что находится в производстве и что переходит на следующий год. А в-четвертых, мне вовсе не безразличным было качество будущих картин, и потому читал все сценарии, прибывающие со студий. Вопреки мнению злопыхателей, рождался тематический план не волевым усилием начальства, а на основе заявок или готовых сценариев, принятых студиями» [Павленок, 2004. С. 96].

Б.В. Павленок так подробно защищал принципы тематического планирования, потому что именно темплан многие кинематографисты считали (воспользуемся определением чиновника) «главным инструментом насилия над творческой волей творца». Основания для подобной оценки тоже были. Темплан формировал репертуар, посредством чего осуществлялся идеологический контроль над кинематографом. В нем фиксировались жанры, темы и авторы запускаемых в производство картин. Конечно, контроль не был всеобщим. Помимо воли начальства на план влияли различные факторы: необходимость закончить ранее начатые картины и учесть потребности зрителя, инициативы режиссеров, технические и творческие возможности студий, общая неповоротливость системы. Но руководство Госкино всегда стремилось контролировать процесс его формирования. Так, выступая на заседании Госкино 26 июня 1963 г., А.В. Романов сказал: «Предпочтение будем отдавать, как говорится, открывать зеленую улицу будем современной теме. С прохладцей будем относиться к историческим темам» (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 19. Л. 9). И киночиновники действительно использовали темплан как рычаг влияния на режиссеров при отборе фильмов. При обсуждении тематического плана производства художественных фильмов на 1970 г. на заседании Главной сценарной редакцион-

ной коллегии 30 января 1970 г. главный редактор И.А. Кокорева указывала на необходимость убеждать режиссеров ставить фильмы на определенные темы: «Старайтесь некоторые планы режиссеров ломать, предлагать другие. Надо активнее действовать. Надо прямо говорить: если такую-то тему не будете делать, то 2–3 года будете в простое» [Летопись российского кино, 2015. С. 231]. Приоритетными являлись фильмы о рабочем классе, научно-технической революции в СССР, жизни школы на селе и др.

С принятием 29 февраля 1964 г. первого репертуарно-тематического плана Госкино (на этот год) (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 1. Д. 65. Л. 18–46) он стал главным способом руководства кинопроцессом и осуществления организационного, финансового, репертуарного и идеологического контроля за деятельностью киностудий. Киносообщество оценивало его отрицательно, а сотрудники ведомства — положительно как удобный, понятный и четкий механизм управления кинематографом

7 марта 1964 г. вышел приказ Госкино об утверждении и введении в действие «Инструкции о порядке запуска художественных кинофильмов в производство». Согласно ей, это происходило следующим образом. Сначала с привлечением режиссера, оператора и художника (за срок до трех месяцев) разрабатывался литературный сценарий, который решением Госкино должен был быть включен в тематический план. После этого создавался режиссерский сценарий, на что отводилось до 30 дней, утверждавшийся директором киностудии и направлявшийся в Главное управление художественной кинематографии Госкино. Затем по приказу Госкино начинался подготовительный период, а запуск фильма в производство и утверждение календарно-постановочного плана и сметы на постановку оформлялись приказами государственных комитетов союзных республик или директоров киностудий (Там же. Л. 76–84).

Тематический план позволял руководству не только Кинокомитета, но и партийных органов отслеживать спорные картины и контролировать их производство. Так, в заключении Отдела культуры ЦК КПСС по темплану на 1966 г. указаны фильмы («Июльский дождь» М.М. Хуциева и др.), производство которых следовало «взять под особый контроль» (РГАНИ. Ф. 5. Оп. 36. Д. 153. Л. 126).

Таким образом, в 1963–1965 гг. сложилась система управления кинематографом, просуществовавшая в практически неизменном виде до 1986 г.: порядок запуска фильмов в производство, их приема и выпуска на экраны, система оплаты и принципы тематического планирования; структура Госкино, которому передали все организации, связанные с кинопроизводством и кинопоказом, полномочия ведомства и принципы его руководства. По мнению Б.В. Павленка, советская система управления кинематографом «представляла собой почти идеальную производственно-экономическую структуру. Главной чертой было единство производства и реализа-

ции — мы сами изготовляли товар и сами продавали его кинотеатрам через систему проката» [Павленок, 2004. С. 91]. Особо заместитель председателя Госкино подчеркивал значение тематического планирования.

Он же указывал на его резкую критику кинососообществом: «Бывая на пленумах Союза кинематографистов и заседаниях коллегии Госкино, я не раз улавливал в подтекстах выступлений режиссеров, а то и сказанном открыто, что государственное руководство мешает свободе творчества, связывает им руки. ...Главным инструментом насилия над творческой волей творца считался тематический план. И режиссер, только входящий в кинематограф, и убеленный сединами мэтр были убеждены, что тематический план — это, как бы уязвить половчее, — живое насильственное внедрение диктатуры пролетариата и социалистического реализма в творческий процесс, идеологическое давление на свободу творчества» [Там же. С. 95]. Творческие работники «были твердо убеждены, что чиновники, сидящие в Госкино, придумали идейную отраву для зрителя и заставляли сценаристов и режиссеров ставить фильмы по заданным темам» [Там же. С. 96].

Б.В. Павленок исходил из того, что на темплане строилась организация управления съемочным процессом и отрицал его цензурную функцию, приписываемую кинососообществом. Для подтверждения необходимости тематического планирования им приведены четыре обоснования: 1) он нужен для отражения всего многообразия жизни — «географического, национального, социального, нравственного, исторического» — и для того, чтобы фильмы ставились и «корифеями и дебютантами»; 2) «не имея темплана, нельзя было составить финансовый план»; 3) для понимания, что находится в производстве, а что переходит на следующий год; 4) чтобы следить за качеством картин. Беды современного телевидения, «одинаковость сюжетов и беспомощность режиссуры» в 2003 г. он объяснял как раз отсутствием тематического планирования [Там же].

Остановимся кратко на причинах критики кинососообществом этого механизма. Одна из них заключалась в том, что те, кто руководил кинематографом, апеллируя к темплану, не давали режиссерам ставить фильмы на интересующие их темы, часто отвергали сценарии. Самым распространенным было требование о современной тематике. По свидетельству Г.А. Панфилова, Ф.Т. Ермаш предложил ему сделать такой фильм после многих попыток снять фильм о Жанне д'Арк с И.М. Чуриковой: «...после письма Ирины, как компромисс, возникла “современная тема”, фильм о героине современности. Он убедил меня снять его, сказав, что это ему поможет “пробить” “Жанну”» [«Полка», 2006. С. 106]. В итоге фильм Панфилова «Тема» (1979) был положен на «полку», так что хитрость Ермаша не помогла [Там же. С. 104—131]. Ранее невозможность снять фильм о Жанне д'Арк была частично компенсирована режиссером в картине «Начало» (1970).

Отдельно доставалось руководству студий, не выполнявших план на современную тему. Так, 6 февраля 1970 г. Кинокомитет принял постановление о деятельности «Мосфильма», где сказано следующее: «Руководство киностудии и творческих объединений, главная редакция и сценарные коллегии недостаточно направляют режиссеров, операторов и художников на создание фильмов на важные современные темы. Студией до сих пор не подготовлено сколько-нибудь значительных фильмов о рабочем классе, крайне мало выпускается фильмов о жизни современной колхозной деревни. ...В то же время руководство киностудии запускает в производство или представляет на утверждение Комитета предлагаемые режиссерами сценарии на незначительные, далекие от актуальных проблем истории и современные темы, написанные с субъективистских позиций, имеющие неверные политические тенденции и эстетические ошибки» (РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Д. 674. С. 52–53).

Анализ стенограмм и отчетов заседаний коллегии Госкино показывает, что рассмотрение тематических планов занимало центральное место в организации кинопроцесса. Годовой план на будущий год обсуждался с начала текущего года, иногда с конца предыдущего и утверждался чуть позже. Так, 11 июля 1978 г. был утвержден темплан на 1979 г. и обсужден темплан на 1980 г. (Там же. Д. 1341. Л. 76]. В начале 1970-х гг. тематический план полнометражных художественных фильмов на будущий год обсуждался примерно со 2-го квартала текущего года, с конца 1970-х гг. — в самом начале года и даже в конце предыдущего. На этих обсуждениях вносились корректировки, в основном относительно пополнения плана «высококачественными сценариями» на современные темы: о советском студенчестве, Вооруженных силах страны и т.д. (Там же. Д. 1020. Л. 46). Приведем типичный пример подобной корректировки. 14 декабря 1978 г. проходило обсуждение перспективного тематического плана на 11-ю пятилетку. Рекомендации, которые были даны студиям, весьма характерны: киностудии им. М. Горького следовало увеличить число фильмов на современную тему с активным молодым героем — участником ударных строек пятилетки; «Ленфильму» — активизировать работу по созданию пользующихся признанием зрителей фильмов, в т.ч. комедийного и музыкального жанров, и подготовке сценариев, посвященных рабочему классу Ленинграда; «Узбекфильму» — предусмотреть выпуск фильма о председателе крупного колхоза, а «Арменфильму» — о современном рабочем классе (Там же. Д. 1341. Л. 132, 134–135). Требование увеличить количество фильмов о современности было не ново, а количество жанровых, в т.ч. комедийных и музыкальных фильмов в конце 1970-х гг. действительно увеличилось.

В темплан могли вносить и более общие изменения. Например, при обсуждении репертуарного плана научно-популярных фильмов на 1975—

1976 г. на заседании коллегии Госкино 13 августа 1974 г. было решено выработать единый план «постановки фильмов, посвященных актуальной атеистической пропаганде» (Там же. Д.1020. Л. 78).

Тематическое планирование позволяло влиять на кинопроизводство. Вот одно из свидетельств об этом, а также о роли партийного руководства в кинопроцессе. В 1972 г. во исполнение поручения секретаря ЦК КПСС П.Н. Демичева проработать вопросы об увеличении числа детских фильмов и развитии сети детских и школьных кинотеатров, председатель Кинокомитета представил отчет о ситуации в детском кино, а Отдел культуры — о предпринятых Кинокомитетом мерах (РГАНИ. Ф. 5. Оп. 64. Д. 133. Л. 25—43). В итоге детских фильмов в советском прокате стало значительно больше: в 1970 г. выпущен всего один детский фильм («Тень» Н.Н. Кошеверовой по сказке Е.Л. Шварца), в 1971 г. — семь, в 1972 г. — восемь, а после принятых мер — в 1973 г. 11 и в 1974 г. 16 детских картин.

В конце каждого года проходило обсуждение по выполнению годового плана. Помимо этого, на заседаниях коллегии рассматривали текущие планы выпуска новых фильмов и репертуарные планы на ближайший квартал.

Таким образом, темплан был основным способом управления кинематографом, которое осуществлял Государственный комитет. Путем тематического планирования контролировались работа студий, проблематика и запуск фильмов в производство, приемка готовых картин. В случае необходимости планы корректировались. В этой системе проявились как достоинства, так и недостатки государственного управления кинематографом. Плюсы заключались в возможности регулировать тематическое разнообразие и равномерно распределять производственную нагрузку на студии страны, минусы — в жестком контроле за принятием заявок сценариев, запуском и приемкой фильмов (поэтому оппозиционно настроенная часть кинособщества видела в темплане главный механизм осуществления цензуры). В любом случае, контроль над разработкой и выполнением тематического плана (который формировался на киностудиях) был главной задачей коллегии Госкино.

Для наглядной демонстрации масштабов советского кинопроизводства, наиболее популярных тем и жанров, а также жанрово-тематического разнообразия нами по каталогам составлена таблица фильмов, выпущенных в прокат в 1963—1986 гг. [Аннотированный каталог, 1964—1966; Советские художественные фильмы, 1995—2001, 2003].

Фильмы, выпущенные в прокат в 1963—1986 гг.

	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969
Всего	80	84	113	116	119	115	123
фильмы на современную тематику	45	32	46	37	37	40	37

фильмы о Великой Отечественной войне	9	9	14	15	30	18	18
историко-революционные фильмы и фильмы о Гражданской войне	3	8	12	11	21	19	13
биографические фильмы	2	1	5	1	2	1	6
исторические фильмы	0	0	2	4	4	3	5
экранизации	3	6	6	14	6	8	9
комедии	14	19	11	10	4	4	5
музыкальные фильмы	0	5	6	1	4	5	2
научно-фантастические фильмы	1	0	0	0	2	0	0
приключенческие фильмы	0	2	0	4	3	5	9
детективы	0	0	1	2	2	5	4
детские фильмы	3	2	4	8	2	6	1

	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978
Всего	119	108	118	125	125	130	131	132	142
фильмы на современную тематику	33	38	47	49	55	50	60	50	56
фильмы о Великой Отечественной войне	15	12	14	12	19	12	11	12	12
историко-революционные фильмы и фильмы о Гражданской войне	27	19	6	16	10	14	10	16	18
биографические фильмы	4	3	4	6	6	4	0	2	1
исторические фильмы	8	8	8	2	1	5	6	7	8
экранизации	4	7	4	10	1	7	5	11	6
комедии	4	4	7	8	9	11	14	5	11
музыкальные фильмы	4	5	3	1	4	8	1	1	2
научно-фантастические фильмы	0	0	1	2	0	1	0	1	2
приключенческие фильмы	1	0	8	3	1	0	2	5	3
детективы	9	7	7	6	5	5	7	3	7
детские фильмы	9	1	7	8	14	14	22	19	16

	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986
Всего	132	145	141	141	141	142	144	143
фильмы на современную тематику	45	49	48	50	52	51	39	53
фильмы о Великой Отечественной войне	11	15	21	15	18	14	30	11
историко-революционные фильмы и фильмы о Гражданской войне	14	14	21	11	9	10	9	10
биографические фильмы	3	5	1	4	4	2	3	9
исторические фильмы	5	11	5	4	8	4	9	7
экранизации	7	4	9	12	7	7	6	7

комедии	11	17	9	13	13	17	17	6
музыкальные фильмы	2	1	5	1	1	0	2	3
научно-фантастические фильмы	3	3	0	1	2	7	3	3
приключенческие фильмы	8	11	4	5	7	5	2	8
детективы	11	8	8	5	4	7	10	11
детские фильмы	12	7	9	19	16	18	13	15

Библиография

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2944. Оп. 1. Д. 10, 12, 19, 65, 80, 190, 399, 496, 674, 1020, 1341, 1611.

Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ). Ф. 5. Оп. 36. Д. 153; Оп. 64. Д. 133.

Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1963 году. Москва, 1964. 261 с.

Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1964 году. Москва, 1965. 262 с.

Аннотированный каталог художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, выпущенных в 1965 году. Москва, 1966. 286 с.

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы. Москва, 2001. 808 с.

Загадка Григория Чухрая. Интервью с В.Э. Матизином // Советский экран. 1990. № 3. С. 24–25.

Зоркая Н.М. История советского кино. Санкт-Петербург, 2006. 544 с.

Летопись Российского кино. 1966–1980. Москва, 2015. 690 с.

Медведев А.Н. Территория кино. Москва, 2001. 288 с.

Москва кинематографическая / Авт.-сост. М. Белявский, К. Андреев. Москва, 1969.

Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. Москва, 2004. 200 с.

«Полка»: Документы. Свидетельства. Комментарии. Вып. 3. Москва, 2006. 188 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1966–1967). Москва, 1995. 287 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1968–1969). Москва, 1995. 303 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1970–1971). Москва, 1996. 307 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1972–1973). Москва, 1996. 303 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1974–1975). Москва, 1996. 319 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1976–1977). Москва, 1997. 343 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1978–1979). Москва, 1998. 343 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1980–1981). Москва, 1998. 383 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1982–1983). Москва, 1999. 367 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1984–1985). Москва, 2001. 415 с.

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1986–1987). Москва, 2003. 495 с.

УДК 796:930

Е.Н. Плахутина, E.N. Plakhutina

СПОРТИВНЫЕ ФОТОГРАФИИ КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПО ИСТОРИИ СПОРТА SPORTS PHOTOS AS A SOURCE OF VISUAL INFORMATION ON THE HISTORY OF SPORTS

Аннотация: интерес к спортивной истории, который наблюдается с 2010-х гг. в России, привел к необходимости раскрыть специфику спортивных фотографий как визуальных объектов виртуальных спортивных музеев. В статье определены характеристики фотографий как источников информации по истории спорта. Сформулированы требования к виртуальному музею спорта, определен его информационный потенциал.

Abstract: interest in sports history, which has been observed in recent years in Russia, has led to the need to form requirements for the modern virtual sports museum, to determine its information potential. The specificity of sports photo documents as visual objects of virtual sports museums is considered. The characteristics of sports photo documents as sources of information on the history of sports are determined.

Ключевые слова: историческая наука, спортивно-историческое наследие, изобразительные источники, визуальные объекты, спортивная фотография, музеи спорта, виртуальные музеи, Музей зимних олимпийских видов спорта, Современный музей спорта, Интерактивный музей спорта.

Keywords: historical science, sports and historical heritage, visual sources, visual objects, sports photography, sports museum, a virtual museum, Museum of winter Olympic sports, Modern Sports Museum, Interactive sports Museum.

Спортивно-историческое наследие включает аутентичные свидетельства об аспектах прошлого, связанных с физической культурой и спортом, — объекты материальной и духовной культуры, созданные в ходе спортивных состязаний и мероприятий, жизни и деятельности спортсменов и организаторов спорта [Истягина-Елисеева, 2013. С. 52] и для историков являющиеся историческими источниками (письменными, вещественными, изобразительными — фото-, кино-, фонодокументы и т.д.). Особую роль в его сохранении и пропаганде физической культуры и спорта играют музеи. При их создании необходим прогрессивный подход к музейной практике; концепция и принципы комплектования фондов должны быть максимально широкими и гибкими [Юрина, 2016]. Специализацией музеев этой группы (документирование и репрезентация развития физической культуры) обусловлены состав музейных собраний, тематика экспозиций, направления музейной деятельности. Данный фактор играет решающую роль в отборе предметов музейного значения, влияет на способы презентации музейных предметов (экспозиции, выставки, публикация и т.д.).

Значимость этих последних определяется их основными свойствами: репрезентативность позволяет отражать стороны или характеристики действительности, получившие общественное признание, т.е. демонстрировать типичное и уникальное, информативность — выступать в качестве носителя информации как о нем самом, так и о связанных с ним людях и событиях, экспрессивность — воздействовать эмоционально через его внешние признаки (аттрактивность) и вызывать чувство сопричастности, создавая эффект присутствия (ассоциативность), в т.ч. при проявлении воли к победе, установлении рекорда и т.п. Благодаря таким свойствам музейные предметы являются важным воспитательным и образовательным средством [Максимова, 2012. С. 49].

Основу собраний в музеях спорта составляют: спортивные — награды (кубки и призы), медали и знаки, вымпелы и знамена, снаряжение и инвентарь, плакаты и открытки, фотографии; принадлежавшие спортсменам предметы (мемории); спортивная атрибутика и сувениры.

Универсальным способом представления объекта спортивно-исторического наследия, независимо от его материальной формы, является фотография. Динамичность и экспрессивность спорта, в котором интересные сюжеты могут сложиться в любой момент, всегда привлекали внимание фотографов. Выбирая наиболее важное с точки зрения эстетики и истории спорта, они часто создают снимки, выходящие за рамки документального сообщения, передающие спортивный дух, радость победы и горечь проигрышей, эмоции и настроения не только самих спортсменов, но и болельщиков, тренеров и судей [Вашук, 2015]. Те из них, что являются фиксацией уникальных событий (рекорда и т.п.), имеют особое значение.

При большой востребованности спортивной фотографии как в современной фотожурналистике, так и в истории спорта, сама она редко ста-

новится объектом изучения. Нет целостного представления о ее роли для средств массовой информации и исторической науки; не изучена история отечественной спортивной фотографии; отсутствуют работы, в которых анализировались бы процессы трансформации ее коммуникативной роли в цифровую эпоху.

Фотографии от других видов и разновидностей источников отличает точная фиксация (на пленочном или ином носителе) события в тот момент, когда оно происходит, с мельчайшими деталями, попавшими в объектив камеры. Эти носители визуальной информации являются документами спортивной жизни: «каждое прикосновение фотокамеры к миру есть создание документа» [Варганов, 1988. С. 133]. То, что в съемке участвует «бездушный» фотоаппарат, производит обманчивое впечатление отсутствия авторского начала в этом процессе. Однако это не так: от автора зависят выбор предмета, момента, пространственных характеристик фотодокументирования (границ фотокадра), а также внесение изменений (в т.ч. искажений, приводящих к фальсификации фактов) в результат съемки в процессе подготовки к печати и печатания снимка (ретушь, фотомонтаж и др.). Информация, заключенная в фотодокументе, позволяет представить событие образно благодаря своеобразию передачи движения, композиции, приемам съемки [Сиренов, 2017].

По содержанию и характеру фиксируемых объектов спортивные фотодокументы подразделяют на: событийные (изображения отдельных моментов спортивных событий, действий, фактов жизни); видовые (изображения спортивных предметов и объектов); портретные (изображения одного или нескольких лиц: спортсменов, тренеров и т.д.).

Особое значение для спортивной фотографии как исторического источника имеет экспертиза ценности, которая проводится на основании критериев оценки, общих для всех документов и характерных только для фотодокументов [Методические рекомендации по приему и описанию фотодокументов, 2016]. Общими являются критерии: происхождения (в т.ч. времени и места создания как отдельного снимка, так и их группы), содержания и внешних особенностей, авторства; достоверности и полноты сведений об освещаемых событиях. Ценность фотодокументов во многом зависит от мастерства авторов (их трактовки объектов съемки, избранных художественных и технических средств; например, можно говорить о ярком авторском стиле работ спортивного фоторепортера С.Г. Гунеева), от значения зафиксированных событий, лиц и объектов (наиболее ценны те из них, в которых отражены события, имевшие определяющее значение для сферы физической культуры и спорта). Для подтверждения достоверности информации необходимо: проводить сравнительный источниковедческий анализ с аналогичными по тематике (прежде всего архивными) фотодокументами; изучать источники других типов и видов, в первую оче-

редь — письменные (автобиографии, переписку, мемуары и т.д.), а также текстовую сопроводительную документацию (наличие и качество играют существенную роль). В группе общих критериев внешних особенностей выделяют критерии физико-химического, биологического и технического состояния фотодокументов. На основе специфических критериев (композиция, цветопередача и т.д.) определяют их художественные достоинства, выразительность. Фотодокументы из личных архивов, как правило, почти не атрибутированы. В таких случаях применяют метод интервьюирования владельца архива, его родственников и знакомых, изучают научные труды, справочники, энциклопедии, периодику и др. [Моисеева, 2011. С. 85]. Сложным является вопрос об оригинальности (подлинности); в частности, в литературе не разработано понятие «оригинал» для электронных документов.

Описанное нами выше наглядно проявляется и в тенденции создания виртуальных музеев спорта [Юрина, 2016]. В технических рекомендациях Министерства культуры РФ содержится такое определение: виртуальные музеи — интерактивные мультимедийные программные продукты, представляющие музейные коллекции в электронном виде [Технические рекомендации по созданию виртуальных музеев, 2014]. В музееведении принята несколько иная дефиниция: виртуальный музей — это информация на электронном носителе о музее, который существует реально (сайты музеев) или только в сетевом пространстве; для таких музеев характерно использование интерактивных возможностей, предоставляемых электронными носителями, — пользователь может «перемещаться» по 3-мерным залам, получать любые сведения и изображения, самостоятельно моделировать на компьютере виртуальные собрания и экспозиции [Словарь актуальных музейных терминов, 2009. С. 49]. Такие музеи можно рассматривать и в качестве интерактивного виртуального пространства, где демонстрируются объекты культуры и связанная с ними информация, адресованная широкому кругу лиц [Авдеев, 2016. С. 89]. Положение на стыке двух сфер деятельности — информационных технологий (виртуальная реальность) и физической культуры и спорта — определяет специфику данных музеев как информационных ресурсов. В вышеназванных рекомендациях имеется перечень их компонентов: презентация — экспозиции (включая виртуальные экскурсии) и экспоната, представление дополнительной информации, языковая локализация, доля экспозиционных помещений, доля объектов музейного фонда, доступность для людей с ограниченными возможностями [Технические рекомендации по созданию виртуальных музеев, 2014]. К визуальным объектам виртуальных музеев отнесены презентации экспозиции и экспонатов, выделены три их уровня (см. таблицу).

Компонент виртуального музея	Уровень 1	Уровень 2	Уровень 3
Презентация экспозиции (каждый уровень включает предоставление дополнительной информации пользователю и каталог экспонатов с возможностью фильтрации)	Виртуальные экспозиции: демонстрация логически связанных экспонатов (и сопроводительных материалов)	Виртуальные туры: сферические панорамы, связанные точками переходов. Виртуальные экскурсии: аудиогид	3D-модели здания, помещений музея, интерактивные объекты. Виртуальные экскурсии: виртуальный экскурсовод
Презентация экспоната	Фотографии	Фотографии, псевдотрехмерные образы	Фотографии, 3D-модели
Представление дополнительной информации	Метаинформация в формате текста, фотографии	Метаинформация в формате текста, фотографии, видео- и аудиоконтент	Метаинформация в формате текста, фотографии, видео- и аудиоконтент

В русскоязычном сегменте интернета представлено мало виртуальных музеев спорта. В основном это результат деятельности энтузиастов и спортивных организаций. Проект по созданию виртуального Музея зимних олимпийских видов спорта (museumsport.isida.pro), реализованный в России в 2014 г. и законсервированный в 2019 г., приурочивался к проведению XXII Олимпийских игр. Его миссией было провозглашено развитие культуры спорта путем распространения в свободном доступе качественной информации, в т.ч. фотодокументов. В Современном музее спорта (учрежден Объединением «Диалог-Конверсия» 6 апреля 2004 г.) имеются и виртуальная (электронные), и предметные коллекции. В виртуальной коллекции представлены: около 70 видов спорта и более 400 спортсменов, тренеров и организаторов отечественного спорта; документы, фотографии, награды, олимпийские плакаты и др.; статистика Всемирных универсиад. Материалы распределены по 66 тематическим разделам. Фотодокументы оформлены стандартно, поэтому рассмотрим один из разделов – «Авиационный спорт». Здесь – две персональные вкладки: Г.Г. Корчугановой и М.Л. Попович. Фотографии (в основном портреты из личных архивов) почти не атрибутированы. Так, группа из 6 фото имеет подпись «Галина Корчуганова – первая абсолютная чемпионка мира по высшему пилотажу (1966)», однако утверждать, что все они сделаны в 1966 г., невозможно. Не указаны авторы снимков, их нельзя увеличить. Информационную ценность снижает почти полное отсутствие текстовой сопроводительной документации или ее наличие только для всей группы.

Интерактивный музей спорта, созданный Общественным движением спортивных волонтеров Санкт-Петербурга (<https://museum-sport.spb>).

ги), посвящен истории спорта в этом городе. Имеются вкладки: биржа новостей, музей (виртуальный), наши выставки, спорт в лицах, листовая газета, футбол в нашем сердце, наука — спорту, медиа, партнеры, о нас. Разделы в папке музея таковы: история спорта Санкт-Петербурга, экспозиция, история спорта на карте города. Этапы отечественной истории (Российская империя — СССР — современная Россия) обусловили выделение соответствующих подразделов в разделе «История спорта Санкт-Петербурга». Основной контент ресурса — спортивные фотографии: событийные, видовые, портретные. Их можно увеличить, но у многих при этом снижается качество. Многие изображения идут без сопроводительной информации.

Для повышения качества репрезентации фотодокументов в виртуальных музеях спорта необходимо их более детальное изучение и выработка единых требований. Это усилит их информационный потенциал.

Библиография

Авдеев М.В. Российские виртуальные музеи: требования и способы реализации // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 2. С. 89–92.

Вартанов А.С., Луговьер Д.А. Учись фотографировать. Москва: Искусство, 1988. 224 с.: ил.

Ващук М.А. Влияние цифровых технологий на развитие российской спортивной журналистики // Медиаальманах. 2015. № 34. С. 54–63.

Истягина-Елисеева Е.А. Социальные аспекты управления спортивно-историческим наследием Российской Федерации // Вестник спортивной науки. 2013. № 6. С. 52–57.

Максимова Т.Е. Виртуальные музеи как социокультурный феномен: типология и функциональная специфика. Дисс. ... канд. культурологии. Москва, 2012. 187 с.

Максимова Т.Е. Виртуальные музеи: функция сохранения «современности» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 7 (33): в 2 ч. Ч. II. С. 89–91.

Методические рекомендации по приему и описанию фотодокументов, в т.ч. в цифровом виде / Государственный архив Новосибирской области. Новосибирск, 2016. 133 с.

Сиренов А.В. [и др.]. Источниковедение: учебник для академического бакалавриата / Под ред. А.В. Сиренова. Москва, 2017. 396 с. Электронный ресурс: biblioonline.ru/bcode/403643 (дата обращения 16.11.2018).

Моисеева Р.М. К вопросу об экспертизе ценности фотодокументов, передаваемых на постоянное хранение в государственные архивы, на примере РГАКФД // Вестник архивиста. 2011. № 3 (9). С. 84–88.

Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 47–68.

Технические рекомендации по созданию виртуальных музеев. Версия 1.0 / Министерство культуры РФ. Москва, 2014. Электронный ресурс: www.mkrf.ru/

documents/po-sozdaniyu-virtualnykh-muzeev-250714 (дата обращения 22.12.2018).

Труевцева Е.А., Мильхин В.А. Образовательный потенциал музеев спорта для студентов высшей школы // Здоровье человека, теория и методика физической культуры и спорта. 2017. № 4 (7). С. 26–35. Электронный ресурс: journal.asu.ru/index.php/zosh (дата обращения 03.12.2018).

Юрина А.А. Место музеев спорта в музееведческой классификации: к постановке проблемы // Вестник СПбГУК. 2016. № 1 (26). С. 114–116. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/article/n/mesto-muzeev-sporta-v-muzeevedcheskoy-klassifikatsii-k-postanovke-problemy (дата обращения 08.12.2018).

УДК 94(6)

А.А. Полищук, А.А. Polischuk

ПРОТЕСТНАЯ ФОТОГРАФИЯ В ЮАР В 1980-е ГОДЫ: ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

STRUGGLE PHOTOGRAPHY IN SOUTH AFRICA IN THE 1980S: VISUAL INFORMATION CLASSIFICATION EXPERIENCE

Аннотация: в статье предпринята попытка ранжировать снимки, которые принято относить к «протестной фотографии» — феномену, существовавшему в Южной Африке в 1980-е гг. Показаны его истоки и проанализирована сущность. Представлена классификация по характеру визуального воздействия на зрителя. Особое внимание уделено творческой эволюции фотоагентства «Афрапикс»: выводы об этом сделаны на основе данной классификации.

Abstract: the article attempts to rank images that are commonly attributed to Struggle Photography — a phenomenon that existed in South Africa in the 1980s. The author reveals the origins of it and analyze essence, the actual classification of the pictures by the nature of the visual impact on the viewer is presented. Particular attention is paid to the question of the creative evolution of Afrapix: the conclusions about this are made on the basis of data from the classification.

Ключевые слова: историческая наука, протестная фотография, «Афрапикс», апартхейд, О. Бадша, П. Вайнберг, Э. Миллер, фотоагентство, Объединенный демократический фронт, классификация.

Keywords: history, struggle photography, Afrapix, apartheid, Omar Badsha, Paul Weinberg, Eric Miller, photo agency, United Democratic Front, classification.

Режим апартхейда, существовавший в Южной Африке в 1948–1994 гг., представлял собой жесткую систему расовой сегрегации и дискриминации небелого населения. Практически сразу после установле-

ния этого режима появилось движение за его отмену. В среде творческой интеллигенции также нашлись те, кто выступил против таких порядков. Среди фотографов (прежде всего фоторепортеров) возникло направление «resistance (struggle) photography» — «протестная фотография». Признанным его лидером стало фотоагентство «Афрапикс» (1982—1991; сокращение от African pictures — африканские фотографии), которое в 1980-е гг. публиковало документальные снимки ЮАР, отражавшие политическую позицию фотографов: они выступали за демонтаж системы апартеида и демократизацию государства, фотоаппарат и документальную фотографию рассматривали как средство борьбы. Других крупных организаций подобного типа в ЮАР времен апартеида не существовало.

Данная проблематика практически неизвестна отечественным исследователям, поэтому имеет смысл коротко проследить историю феномена протестной фотографии.

В 1925 г. компания «Лейка» начала серийное производство первой малоформатной камеры, что сделало возможным возникновение фотожурналистики в современном понимании. Теперь фотографы могли быстро и точно фиксировать события, благодаря чему фотография становилась способом критики общества власти и политики, использовалась в качестве пропагандистского инструмента. Российский исследователь Г.К. Пондопуло удачно назвал этот феномен «социально-активная фотография» [Пондопуло, 2009. С. 153—159]. По замечанию теоретика фотографии С. Сонтаг, «фотографии не могут создать моральную позицию, но могут ее подкрепить — или способствовать ее зарождению» [Сонтаг, 2014(б). С. 30—31]. Примеров социально-активной фотографии немало. Достаточно вспомнить документирование Великой депрессии (1929—1939) в США Д. Ланж и гражданской войны в Испании (1936—1939) Р. Капой, образ Советской России 1920—1930-х гг. в фотографиях А.М. Родченко, А.С. Шайхета и др. Фотографы из «Афрапикс» не скрывали, что их идеи базируются на достижениях предшественников: «Афрапикс можно рассматривать, как мини-Магнум. Благодаря их прямому следованию традиции кооперативной, социально-проблемной фотографии, более знакомой американцам по работам Юджина Смита, Доротеи Ланж, Роберта Капы» [цит. по: Krantz, 2008. P. 293].

С 1950-х гг. фотографы пытались снимать неприглядную действительность апартеида и показывать ее всему миру. П. Магубане, Э. Коул, Э. Вайнберг и многие другие привнесли в южноафриканское фотодвижение то, что будет использовано «Афрапикс» в 1980-е гг.: критику этого режима в своем творчестве, жанр фотоэссе, акцент на съемке политического протеста. Однако до 1980-х гг. у них не было единой организации и четкой идеологии.

Эту проблему решило фотоагентство «Афрапикс», ставшее организационным центром и тесно связанное с Объединенным демократическим

фронтом (ОДФ) — фактически конгломератом профсоюзных, женских, студенческих, религиозных и иных объединений антиапарtheidной направленности. Взгляды «Афрапикс» на роль фотографа в обществе сформулированы в каталоге выставки «Южная Африка через объектив: социальная документальная фотография»: «Фотография не может быть отделена от политических, социальных и экономических проблем, которые окружают нас каждый день. Как фотографы мы неразрывно связаны с этими процессами — мы не беспристрастные машины, но *сами играем роль* (выделено в тексте. — А.П.) на пути, который мы выбрали, чтобы высказывать наше мнение» [South Africa Through, 1983. P. 2]. «“Фотография не врет”. Это миф о фотографии, который мы в Южной Африке 80-х гг. не оставим без вопросов. В нашей стране камера врет все время — на нашем телевидении, в наших газетах, на рекламных щитах в наших тауншипах... Фотографы из этого сборника не смотрят на свою страну через объектив хозяев. Они показывают Южную Африку в конфликте, страданиях, счастье и борьбе. Они исследуют современность и призывают зрителя к альтернативному будущему» [Ibid. P. 2]. «Социальная документальная фотография не является, на наш взгляд, беспристрастной. В Южной Африке нейтральной позиции не существует — либо вы за угнетателей, либо против них. Вопрос только в том, смогут ли фотографы нанести ответный удар с помощью камеры?» [Ibid. P. 36]. Фактически агентство открыто заявило о творческой позиции: фоторепортер должен критиковать режим апарtheidа с помощью своего ремесла — фотографии, признавая, что не всякая документальная фотография обязательно показывает правду.

Фотографы считали, что это и есть объективность, как будто не решаясь употребить слово «идеология» (вероятно, из-за его негативного восприятия). Речь, конечно, идет о том, какое впечатление должны производить те или иные снимки. За три года до выхода процитированного выше каталога французский философ Р. Барт также подчеркнул связь между фотографией и мифологией, которую создают снимки [Барт, 2016. С. 48–50]. И фотографы из «Афрапикс», и Барт говорят об одном и том же: хорошие фотографии создают определенный образ фотографируемого объекта.

Был у фотографов и ответ на вопрос, каким образом они собираются «нанести ответный удар»: «Фотографии являются частью визуального языка — иногда с помощью напечатанного текста, иногда без, а иногда и в контексте более сложной знаковой системы. Альтернативная пресса существует благодаря тому, что визуальные элементы могут доносить информацию и мотивировать к деятельности. Основные публикации переходят из газет в журналы, которые открыты другому взгляду. Постеры, календари и неформальные выставки помогают популяризировать идеи с митингов и других собраний политического или социального типа. Посредством всего этого фотограф и сможет нанести ответный удар» [South Africa Through,

1983. Р. 36]. Основная цель фотографов, таким образом, — публикации в прессе и распространение визуального материала, что в свою очередь должно побуждать людей к политическому действию.

Поскольку одной из целей «Афрапикс» было распространение различной визуальной информации, имеет смысл проанализировать постеры, календари и прочие артефакты подобного рода. Однако большая их часть сейчас для исследователей недосягаема. Подобное явление замечено И.И. Филатовой и А.Б. Давидсоном: «Поразительно, как быстро исчезают из обращения и даже из библиотек пропагандистские материалы — те самые, которые публиковались тысячными тиражами» [Филатова, Давидсон, 2012. С. 106]. Материалы «Афрапикс» таких больших тиражей не имели, однако отыскать их сейчас не легче. Поэтому фотографии — основной носитель визуального языка, который сопровождал антиапарtheidное движение 1980-х гг.

Прежде чем перейти непосредственно к классификации снимков, стоит осветить еще несколько вопросов.

Во-первых, когда речь заходит о деятельности коллектива фотографов и вообще анализе снимков, неизбежно возникает вопрос о том, какие фотографии надо рассматривать, ведь их тысячи. Агентство имело свой архив фотографий, однако после роспуска организации все снимки были возвращены фотографам (об этом Э. Миллер сообщил нам в интервью, взятом 5 августа 2017 г. в Кейптауне). Вследствие этого автор данной работы ограничится опубликованными фотографиями. У каждого фотографа есть личный архив, но изучение такого массива материала — задача для отдельного исследования.

Во-вторых, цель данной работы — изучение деятельности коллектива фотографов, поэтому будут рассмотрены только фотографии, опубликованные в коллективных изданиях (так, альбом фотоэссе О. Бадши «Имийондоло» издан «Афрапикс», и эту индивидуальную публикацию мы не берем). Изучение персонального наследия фотографов также представляется необходимым, но выходит за рамки данной статьи. Отметим, что о ряде фотографов такие работы уже написаны [Hayes, 2009, 2011; Wienand, 2012].

Классификация фотографий как носителей визуальной информации (визуальная классификация) позволит сделать выводы о том, как менялось фотоагентство: какие сюжеты привлекали внимание фотографов на заре протестного фотодвижения в ЮАР, а какие — в конце 1980-х гг. Разумеется, можно систематизировать снимки и по жанрам (портрет, пейзаж и т.д.), но применительно к политизированной фотодокументалистике это едва ли имеет смысл. Цель фотографов, как уже было сказано, — мобилизовать людей на борьбу с апарtheidом, поэтому наиболее продуктивным представляется классификация снимков по характеру визуального воздействия на зрителя.

Исследователи не составляли подробную визуальную классификацию фотографий «Афрапикс». Данный вопрос в работах по этой тематике в принципе поднимался редко, однако в литературе принято разделять снимки на две большие группы: социальная фотография (по Э. Макконахи «повседневная фотография» [McConaghy, P. 17–24]) и собственно протестная фотография (по Д. Ньюбери фотография «кулаков и флагов» [Newbury, 2009, P. 219]). В центре социальной фотографии — человек и его повседневная жизнь. Для протестной же фотографии самое главное — политическая борьба (демонстрации, митинги, выступления, сцены насилия; человек на таких снимках, как правило, теряется). Она показывает конфликт между человеком и властью напрямую, а социальная — опосредованно (как правило, через бытовые сюжеты), а ряд снимков не содержит никакого конфликта.

На наш взгляд, общепринятую классификацию имеет смысл усложнить. Снимки, которые относят к социальной (повседневной) фотографии, можно разделить на две подгруппы: социально-конфликтная (содержание предполагает конфликт — обвинение фотографом власти через повседневные сюжеты: «есть у камеры еще одна функция — она может обвинять» [Сонтаг, 2014(а). С. 15]; социально-бытовая (конфликт никак не демонстрируется, чувствуется гуманизм — человека показывают, не прибегая к критике и политизации: «с другой стороны, камера может и оправдывать» [Там же. С. 15]). Анализ соотношения этих подгрупп открывает возможности для выводов о характере и направленности каждого снимка.

Сами фотографии предлагали два типа документирования происходящего: негативное и позитивное [McKenzie, 1982, P. 18]. Негативная документация нужна, чтобы «показать последствия несправедливости. Они показывают шокирующие условия, с которыми людям приходится справляться, они показывают лица тех, кто сдался перед лицом подавляющих обстоятельств» [Ibid]. Позитивная документация характеризуется так: «Фотограф должен служить нуждам борьбы. Он должен день за днем делиться с людьми своим опытом, чтобы передавать события правдиво. Мы должны быть вовлечены в забастовки, бунты, бойкоты, торжества, церковные мероприятия, события, которые влияют на нашу повседневную жизнь» [Ibid]. Фотографы изначально ставили себе цель снимать два типа сюжетов. Это и обусловило их классификацию. Негативная документация в нашей классификации будет выступать как социальная фотография, а позитивная документация — как собственно протестная фотография.

Важно также упомянуть о том, что сам факт членства в фотоагентстве большого значения для собственно фотографической деятельности не имел: многие фотографы, включая Д. Голдблатта, лишь сотрудничали с ним: в выставках и, соответственно, коллективных публикациях «Афрапикс» принимали участие и другие фотографы, тоже находившиеся в оппозиции режиму апартхеида.

Каждый фотограф работал индивидуально, разные фотографы снимали разные сюжеты. «Афрапикс» был коллективом и сотрудничал с прогрессивными фотографами с похожими взглядами на конечную цель. Фотографии не были тем, что вы имеете в виду, что фотографии могут быть коллективными. Потому что у каждого из них есть индивидуальность. К примеру, Жизель Вульфсон, как фотограф. Она умерла несколько лет назад. Как фотографа, ее не интересовали конфронтация и насилие. Мне нравились новости о конфликтах между полицией и обществом. Другие, такие как Стив Хилтон Барбер, также снимали конфронтацию с полицией. Такие люди, как Жизель Вульфсон и некоторые другие, не были фотографами насилия, они делали то, что должны и снимали это, но вся работа, которую они делали, я делал, другие фотографы делали, существовала ради общей цели, которой был конец апартхейда, чтобы положить конец этой системе и сделать то, что мы могли делать как фотографы, — поддержать организации, которые служили этой цели» (из уже упомянутого интервью с Э. Миллером, взятого 5 августа 2017 г. в Кейптауне). Общие цели, ради которых журналисты делали снимки, позволяют говорить о коллективизме фотографов в ЮАР в 1980-е гг. и о феномене протестной фотографии.

Необходимо прояснить термин «коллективная публикация»: фотографы делали ставку на творческий и идеологический коллективизм, и выставки также были совместными. Для крупных выставок составлялись каталоги, которые позиционировались и как самостоятельные издания. Коллективных публикаций издано не так много, поэтому имеет смысл рассмотреть каждую из них.

«Южная Африка через объектив: социальная документальная фотография» [South Africa Through, 1983] — каталог первой выставки «Афрапикс», изданный журналом «Стаффрайдер» (фактически приложение к № 8 за 1983 г.). Он исследователями практически не изучался, находясь в тени более известных публикаций фотоагентства. Его анализ в сравнении с более поздними публикациями позволит понять, с чего начинали фотографы, и проследить эволюцию коллектива.

В книге лишь два текста, которые можно назвать программными: по одному в начале и в конце. «Основная идея данной книги — осознать и оценить реакцию фотографов-документалистов на изменения в Южной Африке» [Ibid. P. 36]. Признавая, что их усилий явно недостаточно, фотографы призывают к проявлению инициативы снизу: «Мы говорим: бери свою камеру, иди, смотри, снимай и делись с другими» [Ibid. P. 36]. Далеко не все участники выставки были профессионалами и членами «Афрапикс»; это и не имело большого значения для отбора фотографий. Их в каталоге 33: 24 можно отнести к социальной фотографии [Ibid. P. 3–17, 24, 26–29, 31, 33–35], а 9 — к протестной [Ibid. P. 18–23, 25, 30, 32].

Таким образом, каталог и выставка преимущественно состояли из снимков, которые можно отнести к социальной фотографии. Они разно-

образны. Большая часть из них не показывает страданий, в них нет даже намека на конфликт: люди изображены за работой и отдыхом. К социально-бытовой фотографии относится 21 снимок [Ibid. P. 3–10, 13–17, 24, 26–29, 31, 33, 35], а к социально-конфликтной — всего 3 (насильственное переселение людей, ферма, где черные работают на белого хозяина) [Ibid. P. 11–12; 34]. Есть снимки детей, в т.ч. и белых. Вероятно, это связано с необходимостью показать и «белую», благополучную Южную Африку. Но здесь не видно никакого сарказма: составители скорее стараются быть объективными, показывая, что есть и другая жизнь, которая контрастирует с тем, что происходит в тауншипах.

Протестная фотография в каталоге представлена более скромно. Почти все снимки статичны, только некоторые из них динамично показывают политическую борьбу; есть снимки, на которых, казалось бы, изображены конкретные люди, но ситуация показывает зрителю конфликт. На фото с выставки «Рэнд шоу» во время выступления видно, что чернокожий вынужден стоять за спинами полицейских в стесненных условиях [Ibid. P. 32]. На снимке лидера сообщества скваттеров Клиптауна, т.е. конкретного человека [Ibid. P. 25], позади него находится плохо читаемая надпись протестного содержания о домах в гетто; так фотограф акцентирует наше внимание на борьбе за нормальное жилье. Снимок, на котором изображен чернокожий, а за его спиной машина с полицейскими [Ibid. P. 18], также создает образ политической борьбы, хотя зрителю и непонятно, что конкретно происходит. Похожим содержанием наполнена фотография демонстрации, где полицейский, наблюдающий за порядком, сфотографирован со спины с резиновой дубинкой в руках [Ibid. P. 19].

Таким образом, первая выставка и первая коллективная публикация «Афрапикс» обозначили позицию фотографов и их взгляд на фотографию. Эту брошюру можно считать манифестом протестной фотографии, она позволила фотографам заявить о себе (вышла в 1983 г., а фотоагентство было основано в 1982 г., и о нем в то время практически никто не знал). Протестной тематики в снимках пока немного, а многие фотографии — любители, которые в будущем от протестной фотографии и в целом от фотодокументалистики отойдут. Однако коллективизм, который выражался в схожей стилистике и тематике снимков в начале 1980-х гг., уже присутствовал. Каталог не создает впечатления целостной книги: помимо теоретических фрагментов и фотографий, в расположении которых не удается обнаружить никакого смыслового порядка, в нем ничего нет.

Если каталог выставки «Южная Африка через объектив: социальная документальная фотография» представлял собой скорее брошюру, то «Южная Африка: Окруженное сердце» [South Africa: The Cordoned, 1986] — книга, состоящая из «136 фотографий, сделанных 20 фотографами и организованных в 28 коротких фотоэссе» [Newbury, 2009. P. 244] (фотоэссе — жанр, который использовался для того, чтобы снабдить, как

правило, серию снимков объяснением). Ее издание и проведение выставок спонсировал Фонд Карнеги в рамках Второго исследования Карнеги бедности и развития в Южной Африке (Second Carnegie Inquiry into Poverty and Development in Southern Africa). Возглавлял исследовательскую группу профессор Кейптаунского университета, экономист Ф. Уилсон. Он пригласил лидера «Афрапикс» О. Бадшу для курирования проекта. Таким образом, ученые стали работать вместе с фотографами (в большинстве — членами агентства).

Название книги взято из стихотворения южноафриканской поэтессы И. Йонкер, писавшей на африкаанс. В начале даны две карты Южной Африки: одна с расположением бантустанов, а вторая — с обозначением мест, где делались снимки. Введение написал О. Бадша, вступительное слово — лауреат Нобелевской премии мира, тогда еще епископ, а в будущем архиепископ Д. Туту, а текст о бедности в ЮАР и эссе — Ф. Уилсон. В словах О. Бадши отражена идеология фотографов: «Апартхейд — это насилие. Насилие используется для подчинения и отрицания базовых демократических прав чернокожих людей. Но как бы ни применялась политика апартхейда на протяжении многих лет, и черные, и белые демократы активно выступали против него. Именно в борьбе за справедливость пропасть между художниками, писателями и фотографами и простыми людьми уменьшилась» [South Africa: The Cordoned, 1986. P. xv]. Цель публикации книги сформулировал Ф. Уилсон: «“Южная Африка: Окруженное сердце” издана, чтобы подробно показать читателю, что значит быть бедным в Южной Африке, и повысить его знания о том, почему такая нищета сосуществует рядом с таким богатством» [Ibid. P. xviii].

Анализ фотоэссе уже сделан Д. Ньюбери [Newbury, 2009. P. 244–257], поэтому далее мы остановимся лишь на тех проблемах, которые им раскрыты не полностью. Из 136 опубликованных в книге фотографий только 18 снимков можно отнести к собственно протестной фотографии [South Africa: The Cordoned, 1986. P. 89, 95, 106, 107 (above), 109, 155–169], остальные 118 — к социальной [Ibid. P. 21–87, 90–93, 96–105, 107 (below), 111–153]. К социально-бытовой тематике можно отнести 100 снимков [Ibid. P. 24–74, 77–81, 92–93, 96–99, 101, 103, 105, 107 (below), 111–112, 114–147, 152–153], а к социально-конфликтной — 18 [Ibid. P. 21–23, 75, 83–87, 90–91, 102, 113, 148–149, 151]. Протестной и даже социально-конфликтной тематике в этой книге, как ясно из приведенных цифр, немного. Это обусловлено тем, что работа велась в соответствии с темой исследования: необходимо было показывать на фотографиях бедность, что и было сделано. О. Бадша в интервью Д. Ньюбери сказал: «Мы не хотели публиковать фотографии голодающих детей. Мы хотели показать апартхейд как бедность, как систему, без стереотипов с голодающими черными детьми. Это была идея, концепция. Мы хотели

показать, что система ложная и гнилая, а бедность — одно из последствий. Одна из причин бедности — апарtheid. И мы хотели разрушить миф об этой стране, как многие люди это себе представляют» [цит. по: Newbury, 2009. Р. 247]. Фотографам это удалось: снимки, показывающие бедность и тяжелую жизнь африканцев, не шокируют зрителя — акцент сделан на гуманистическом представлении жизни человека.

Проблемой стал выбор фотографии для обложки (www.sahistory.org.za/sites/default/files/field/archiveimages/ch.png). Коллеги О. Бадши по созданию книги считали, что на ней должен быть снимок девочки, которая обмазывает свой дом глиной, однако фотограф настоял, чтобы это был снимок политических похорон двух бойцов АНК (www.digitalcollections.lib.uct.ac.za/collection/islandora-5734) [Newbury, 2009. Р. 247–248]. Таким образом, он пытался сделать книгу более политизированной. Данный факт свидетельствует о том, что мнение фотографов зачастую не совпадало с мнением составителей, а у последних были ограничения, т.к. книга делалась в рамках определенного проекта на деньги Фонда Карнеги. «Книга маневрирует между иконографией “кулаков и флагов” и многослойной гуманистической документалистикой» [Newbury, 2009. Р. 248]. Стоит добавить, что альбом ближе именно к гуманистической документалистике. Большая часть фотоэссе связана либо с географическими названиями, где делались снимки, либо с конкретными занятиями людей. Лишь два последних посвящены протестной тематике: «Асинамали» содержит фотографии забастовок на предприятиях, люди сняты в движении, ни одна из 5 фотографий не статична; в эссе «Народ объединяется» напечатана уже упомянутая фотография с обложки книги [South Africa: The Cordoned, 1986. Р. 72] — первый снимок политических похорон. Позже данная тематика будет встречаться все чаще, что легко объяснимо: «Вы, наверное, знаете, что политические похороны в Южной Африке в то время были частью политики. Это была протестная политика, когда люди приходили не только для эмоциональных, но и для политических объявлений (из уже упомянутого интервью с Э. Миллером, взятого 5 августа 2017 г. в Кейптауне). С одной стороны, политические похороны являлись скорбным событием, с другой — политическим митингом. Эта двойственность и эмоциональность обусловили выигрышность данной тематики для протестных фотографов.

Особо стоит сказать о социальной фотографии, представленной в данной книге. Большая часть снимков относится к гуманистической документалистике, социально-бытовой фотографии. Но есть и социально-конфликтная фотография — с критикой апарtheида. Издание книги и показ выставки «Южная Африка: Окруженное сердце» стали для протестной фотографии важным событием. Впервые фотографам удалось показать свои работы за рубежом широкой публике. И, надо сказать, выставки на Западе имели успех. На книгу писались рецензии [Marien, 1986], альбом

был явно ориентирован на иностранцев. Об этом свидетельствует наличие словаря с южноафриканскими терминами в конце книги.

В декабре 1987 г. на второй Конференции культуры и сопротивления в Амстердаме была представлена выставка фотографий южноафриканских авторов «Скрытая камера: южноафриканская фотография, сбежавшая от цензуры» (название «Скрытая камера» — отсылка к группе фотографов Ф. Кахленберга, которая нелегально документировала оккупацию Нидерландов нацистами в «Голодную зиму» 1944–1945 гг. [Newbury, 2009. P. 257]). Выпуск двуязычного каталога (на английском и голландском языках) профинансировал ее организатор — Антиапартеидное движение в Нидерландах (AABN) [De Verborggen, 1989]. Предисловие для него написал теоретик фотографии и критик Дж. Берджер. Данное издание — именно каталог: страницы не пронумерованы, сопроводительного текста (кроме подписей к фотографиям) нет. На обложке с обратной стороны содержится аннотация, в которой есть такие слова: «Фотографы... показывают, что фотография — это оружие в продолжающейся борьбе с расистским режимом. Борьба становится более жесткой, а цензура и контроль возрастают».

Каталог не содержит фотоэссе — только фотографии. Всего в нем 129 снимков, из них 68 можно отнести к протестной тематике, а 51 — к социальной. К социально-бытовой фотографии можно отнести лишь 19 снимков, а к социально-конфликтной — 32. Соотношение снимков разной тематики радикально изменилось. Если в «Окруженном сердце» протестная и социально-конфликтная фотография выглядели дополнением к гуманистической документалистике, то теперь ситуация стала зеркально противоположной. Большое внимание уделено теме политических похорон: из 68 снимков протеста им посвящены 17. Подобного рода снимки, как уже было сказано, вдвойне эмоциональны: с одной стороны, они показывают убитых борцов с апартеидом, а с другой — политический митинг по этому случаю. Снимки показывают страдания людей, насильственные перемещения, тяжелую жизнь мигрантов, но главное — политическую борьбу (протесты, митинги, демонстрации). Гуманистической документалистики в «Спрятанной камере» практически нет. Вместо этого — серия снимков черной прислуги в «белых» домах, а в середине для создания контраста помещена фотография конкурса красоты в гипермаркете. Это, безусловно, относится к социально-конфликтной тематике и является своеобразной иронией фотографов: они демонстрируют имущественное расслоение в южноафриканском обществе.

Эту ситуацию в интервью Э. Макконахи прокомментировал фотограф П. Вайнберг: «Когда мы снимали “Окруженное сердце”, мы стремились показать черную бедность, ее развитие и поиск ответов на эти вопросы, и изучение этой сферы. Но к 1984 г., когда книга вышла (она вышла в 1986 г., в 1984 г. впервые была показана выставка. — А.П.), Южная Африка была

в огне. Социальных и политических потрясений и протеста было так много, что для этого была нужна еще одна жизнь. Мы тогда почувствовали, что по-настоящему важно освещать события такими, как они есть» [цит. по: McConaghy].

Таким образом, фотографы впервые составили выставку и каталог, практически полностью посвященные борьбе с апарtheidом. В отличие от «Окруженного сердца» «Скрытая камера» не была нагружена тематически, да и финансировала издание организация, не работавшая по конкретному проекту, что позволило размещать любые снимки. Ориентация на зарубежного зрителя позволила опубликовать фотографии, которые не могли быть напечатаны в ЮАР (например, изображения символики АНК), о чем и свидетельствует название книги.

«За баррикадами: народное сопротивление в Южной Африке в 1980-е» — последняя коллективная публикация «Афрапикс» [Beyond, 1989] — вышла сразу после «Спрятанной камеры» и тоже является каталогом выставки, показанной в США и Западной Европе, а также в ООН в марте 1990 г. [Newbury, 2009. P. 259]. Вступление к ней написал священник Ф. Шикане. В конце дано эссе южноафриканского историка А. Одендаала «Сопротивление, реформы и подавление в Южной Африке в 1980-е годы» [Beyond, 1989. P. 124–138], в котором автор прослеживает историю апартхеида и борьбы с ним. Издание книги профинансировала британская антиапарtheidная организация «Международный фонд обороны и помощи» (International Defence and Aid Fund, IDAF).

Фотографии отбирали сами фотографы: О. Бадша, Г. Мендель и П. Вайнберг. Гуманистической документалистики (социально-бытовой фотографии) здесь нет. Снимки главы ЮАР в 1978–1989 гг. П. Боты, его жены и главы хоумленда Квазулу в начале каталога даны исключительно из критических соображений; к социальной фотографии их никак нельзя отнести. Только 2 снимка можно отнести к социальной (причем именно к социально-конфликтной) фотографии [Ibid. P. 68–69, 73]. Остальные 79 относятся к протестной фотографии: изображения митингов, демонстраций, политических похорон, забастовок [Ibid. P. 9–66, 67–72, 73–92]. Почти все снимки динамичные, показывающие протест в движении. Многие уже публиковались. Фотоэссе в книге нет.

Хотя книга — каталог выставки, она позиционируется скорее как самостоятельное издание. Изображения сопровождаются комментариями и выдержки из Хартии свободы (принята в 1955 г. Конгрессом народов Южной Африки, созданном по инициативе Африканского национального конгресса, поставила перед антиапарtheidным движением цель — построение многопартийного демократического общества), законов ЮАР, касающихся прав человека, статей, книг и речей антиапарtheidной направленности, свидетельства очевидцев. По задумке авторов, снимки сопровождают текст,

подтверждая его. «Фотография предоставляет свидетельства. О чем-то мы слышали, однако, сомневаемся — но, если нам покажут фотографию, это будет подтверждением» [Сонтаг, 2014(а). С. 15]. На этом психологическом приеме основано содержание книги. Человек, живший в 1980-е гг. и хотя бы немного следивший за мировыми новостями, об апарtheid так или иначе слышал. Фотографам оставалось только подтвердить происходившие события снимками. Они попытались показать миру не столько жизнь при апарtheid, как раньше, сколько борьбу с этим политическим режимом, отойти от гуманистической традиции — и сосредоточились на фиксации конфликтов и насилия, что не могло не быть связано со временем публикации: режим апарtheid в ЮАР находился в агонии, к концу 1980-х гг. стало понятно, что вечно подавлять восстания черного большинства полицейскими мерами не получится.

Агентство «Афрапикс» проделало собственный творческий путь, что хорошо заметно по эволюции его публикаций. Напомним: снимки по тематике делят на две группы — социальная и собственно протестная фотография, а мы предложили усложнить данную классификацию. Ниже представлена таблица, в которой приведены данные о количестве фотографий обеих групп в каталогах выставок.

Год издания	Книга	Социальная фотография		Протестная фотография
		Социально-бытовая	Социально-конфликтная	
1983	Южная Африка через объектив: социальная документальная фотография	21	3	9
1986	Южная Африка: Окруженное сердце	100	18	18
1989	Скрытая камера: южноафриканская фотография, сбежавшая от цензуры	19	32	68
1989	За баррикадами: народное сопротивление в Южной Африке в 1980-е	2	0	79

В первой коллективной публикации «Южная Африка через объектив: социальная документальная фотография» большая часть снимков — это социальная фотография, причем социально-бытовой тематики. «Южная Африка: Окруженное сердце» выглядела еще менее «протестным» изданием, что отчасти связано с тематикой, которая выбрана не фотографами. «Скрытая камера», где фотографии не были скованы рамками конкретного проекта, ознаменовала переход к протестной тематике. «За баррикадами народное сопротивление в Южной Африке в 1980-е» завершает эволюцию «Афрапикс»: социально-бытовая фотография в книге не представлена вообще. Вставки выдержек из документов и свидетельств современников

событий, само название подчеркивают, что она подводит итог деятельности фотоагентства.

Нарастание протестной тематики связано прежде всего с обострением борьбы внутри южноафриканского общества. В конце 1980-х гг. стало понятно, что крушение апартхеида — вопрос времени. Так оно и вышло: в том же 1989 г., когда были опубликованы последние книги, к власти пришел Ф. де Клерк, и начались реформы. Н. Мандела выпустили из тюрьмы, начались переговоры с правительством. Протестная фотография в условиях демонтажа апартхеида, что неудивительно, оказалась лишена смысла. Коллектив фотографов раскололся, часть из них попыталась поддержать существование «Афрапикс», несколько изменив цели ее деятельности: если раньше это была ликвидация апартхеида, то теперь — развитие документальной фотографии, обмен опытом, организация выставок. Фотографы стали издавать журнал «Фулл Фрейм» — как площадку для общения фотографов-документалистов ЮАР. В нем публиковались статьи, фоторепортажи, обзоры литературы, информация о выставках. Однако общая тенденция индивидуализации труда фотографов, нерентабельность узкоспециализированного издания и роспуск «Афрапикс» привели к тому, что вышли всего три номера. Вместе с журналом исчезли и протестная фотография, и коллективизм фотографов.

Фотография, как и другие изобразительные источники, является вспомогательной и все еще сравнительно редко используется исследователями как источник информации. В то же время фотография в XX в. стала основным носителем визуальной информации, средством, с помощью которого идеология становится видимой человеческому глазу. Предложенная нами классификация фотографий по характеру визуального воздействия на зрителя дает возможность не только проследить творческую эволюцию фотографов, но и понять — как визуальная культура может стать частью пропаганды тех или иных политических взглядов.

Библиография

Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. Москва, 2016. 192 с.

Пондопуло Г.К. Фотография. История. Эстетика. Культура. Москва, 2009. 336 с.

Сонтаг С. О фотографии. Москва, 2014(а). 272 с.

Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. Москва, 2014(б). 96 с.

Филатова И. И., Давидсон А.Б. Россия и Южная Африка: наведение мостов. Москва, 2012. 491 с.

Beyond the Barricades: Popular Resistance in South Africa in the 1980s. London, 1989. 144 p.

De Verborgene camera: Zuidafrikaanse fotografie aan de censuur ontkomen. The Hidden Camera: South African Photography Escaped from Censorship. Amsterdam, 1989. n.p.

Hayes P. Santu Mofokeng, Photographs: “The Violence Is in the Knowing” // History and Theory. Vol. 48, No. 4, Theme Issue 48, 2009. P. 34–51.

Hayes P. Seeing and Being Seen. Politics, art and the everyday in the Durban photography of Omar Badsha, 1960s–1980s // Africa. Vol. 81, No. 4, 2011. P. 544–566.

Krantz D.L. Politics and Photography in Apartheid South Africa // History of Photography. 2008. Vol. 32. No 4. P. 290–300.

Marien M.W. Daily Life Under Apartheid; South Africa: The Cordoned Heart (book review) // Christian Science Monitor. 1986. 5 September.

McConaghy A. Afrapix: social documentary photography in 1980s South Africa. 54 p. Электронный ресурс: www.sahistory.org.za/archive/afrapix-social-documentary-photography-1980s-south-africa-amy-mcconaghy (дата обращения 07.01.2019).

McKenzie P. Bringing the struggle into focus // Staffrider. Vol. 5. № 2. 1982. P. 17–18.

Newbury D. Defiant Images: Photography and Apartheid South Africa. Pretoria, 2009. 345 p.

South Africa: The Cordoned Heart: A short history of the photography project of the Second Carnegie Inquiry into Poverty and Development in Southern Africa. Электронный ресурс: www.omarbadsha.co.za; www.omarbadsha.co.za/publications/south-africa-cordoned-heart (дата обращения 07.01.2019).

South Africa: The Cordoned Heart. Cape Town, 1986. 186 p.

South Africa. Through the Lens: Social Documentary Photography. Johannesburg, 1983. 36 p.

Wienand A. Portraits, Publics and Politics: Gisèle Wulfsohn’s Photographs of HIV/AIDS, 1987–2007 // Kronos. 2012. №. 38. P. 177–208.

УДК 7.031.2

Т.И. Виноградова, Ю.Г. Лемешко
T.I. Vinogradova, Y.G. Lemeshko

ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ КИТАЙСКОЙ КСИЛОГРАФИЧЕСКОЙ НАРОДНОЙ КАРТИНЫ В ТЯНЬЦЗИНЕ (КНР) КАК ИНИЦИАТОР НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ В ГУМАНИТАРНОЙ НАУКЕ

CENTER FOR THE STUDY OF CHINESE FOLK NEW YEAR PICTURE (TIANJIN, CHINA) AS INITIATOR OF A NEW DIRECTION IN THE HUMANITIES

Аннотация: искусство создания китайской ксилографической картины в Янлю-цине имеет давнюю историю, здесь расположен ведущий центр уникального вида на-

родного промысла — производства новогодних картин на севере Китая, который был чрезвычайно популярен во всей стране. Сегодня мы все еще можем увидеть картинки в традиционном стиле в сельских домах, особенно во время праздника Весны. Центр изучения китайской ксилографической народной картины создан Институтом литературы и искусства Фэн Цзицая при Тяньцзиньском университете для сохранения народного искусства и его научного изучения.

Abstract: the Yangliuqing New Year pictures, a unique type of folk art, have a long history, it is the main center for New Year pictures in northern China. The Yangliuqing pictures have enjoyed a high reputation all over China. We can still find traditional-style New Year prints in country houses of Chinese people today, especially during the Spring Festival. For the preservation and scientific study of prints the Chinese Woodblock New Year Picture Study Center was established by Feng Jicai Literature and Art Research Institute of Tianjin University.

Ключевые слова: историческая наука, музееведение, народное искусство, народные художественные промыслы, традиционная ксилографическая картина, Китайский новый год, региональные традиции, новогодние картины Янлюцина, Фэн Цзицая, нематериальное культурное наследие.

Keywords: historical science, museum studies, folk art, native art crafts, traditional xylographic picture, Chinese Spring Festival, regional traditions, Yangliuqing New Year pictures, Feng Jicai, intangible cultural heritage.

Статья подготовлена в рамках работы над исследовательским проектом 19-59-52001 МНТ а «Торговля, народные верования, искусство и культура на традиционной ксилографической картине Китая из малоисследованных коллекций России и Тайваня».

Китайская народная картина — уникальный жанр ксилографической гравюры массового спроса, необычайно популярный во всех районах страны. По-китайски эти яркие красочные картинки, украшающие и поныне стены китайских домов, принято называть «няньхуа» — «новогодние картинки», имея в виду то, что картинки было принято менять в домах на новые именно в канун нового года по лунному календарю. Термин «няньхуа» относительно недавний: он закрепился за народной гравюрой лишь в конце 1950-х гг. в работах китайских ученых, которые стремились показать, что в Китае существовал и продолжает развиваться общенациональное искусство, а не совокупность отдельных региональных промыслов. Еще в начале XX в. народные гравюры называли просто «хуарами» — «картинки»; были и региональные названия для картинок, отпечатанных в разных регионах страны.

Для ведущего российского исследователя «няньхуа» академика Б.Л. Рифтина современное состояние этого искусства связано с Янлюцином, расположенным в 15 км от г. Тяньцзинь и являющимся ведущим центром по изготовлению народных ксилографических картин, а также научно-исследовательским, музейным, просветительским центром. Основ-

ные художественные направления этого промысла были заложены в конце династии Мин, в годы правления императора Чжу Юцзяня (1611–1644). В цинский период, благодаря особенностям историко-культурного развития, пос. Янлюцин пережил расцвет. В начале XX в. искусство школы Янлюцина поражало многообразием и масштабностью. Вернувшись из первой поездки, академик В.М. Алексеев писал: «...по всему Китаю разбросаны фабрики народных картин, особенно их много в Шанхае и Кантоне, но самые лучшие и самые крупные находятся около Тяньцзиня (на этих фабриках во время моего пребывания в Китае насчитывалось до шести тысяч художников, среди которых были настоящие виртуозы типичного лубочного рисунка). Особенно славится своими фабриками, поставляющими картины для всего Северного Китая, Янлюцин — небольшое местечко под Тяньцзинем» [Алексеев, 1966. С. 18].

С 2008 г. здесь функционирует самый большой в КНР музей «няньхуа» — Музей ксилографической картины «няньхуа» Янлюцин. Долгое время здесь работал Ван Шуцунь (1923–2009) — коллекционер, искусствовед с мировым именем, профессор Академии изящных искусств КНР, популяризатор народной культуры, посвятивший 70 лет жизни исключительно изучению «няньхуа», которые начал собирать с 14 лет. Он первым из китайских ученых занялся изучением собраний китайской народной картины в СССР. Вместе с Б.Л. Рифтиным он отбирал картины для альбома из музейных коллекций — хорошо известных (например, Государственного Эрмитажа) и имевшихся в провинциальных музеях, а также из частных собраний [Редкие китайские народные картины из советских собраний, 1991], и свидетельствовал, что многие из них действительно редкие, уникальные, которые невозможно найти даже в Китае. Причина этого — в деятельности В.М. Алексеева, учителя Б.Л. Рифтина. Его многотысячное собрание «няньхуа» составило основу соответствующей коллекции в Эрмитаже, им впервые в мировой науке сформулированы основные принципы и подходы к изучению китайской народной культуры. Однако, как явствует из материалов альбома, такие картины привозились в нашу страну до и после Алексеева, во многом по его просьбам. Под его непосредственным влиянием стал их собирать и Рифтин.

Тяньцзинь — родина писателя и художника Фэн Циция, которого называют «стражем народной культуры», куратора и редактора крупнейших проектов, посвященных ксилографической картине и народному изобразительному искусству, искренне и глубоко увлеченного русской классической литературой. В 2009 г. в Институте литературы и искусства Фэн Циция при Тяньцзиньском университете прошел Международный научный семинар «Литература — мост, соединяющий души китайского и русского народов» [Духовный мост, 2010]. Среди участников были Б.Л. Рифтин и Т.И. Виноградова с докладом о том, как при помощи образов «няньхуа»

на сюжеты литературы и театра можно заинтересовать русского читателя китайской классической литературой [Духовный мост, 2010. С.157].

Институтом Фэн Цицай был подготовлен и блестяще полиграфически исполнен «Свод китайских народных картин» («Чжунго мубань няньхуа цзичэн») в 22 томах. За 2002–2011 гг. единомышленники и коллеги Фэн Цицай проделали поистине титаническую работу, удостоенную ряда китайских премий и наград. Региональным центрам по производству народной картины, расположенным по всему Китаю, посвящены 20 томов, зарубежным собраниям и коллекциям, находящимся только в России и Японии, — два тома. Российский альбом во многом повторяет упомянутый выше советский, иллюстративному блоку в нем предшествует статья Б.Л. Рифтина. Примечательно, что презентация альбома была приурочена к форуму «Литература — мост, соединяющий души китайского и русского народов» (2009).

В 2011 г. Фэн Цицай выдвинул идею об институционализации научной дисциплины «няньхуасюэ» для раскрытия в полной мере многоаспектного феномена «няньхуа» [Ван Кунь, 2013], озвучив ее на международной конференции «Исследование практических ценностей проекта спасения китайской ксилографической картины няньхуа», прошедшей в Тяньцзиньском университете в том же году и с тех пор проводимой раз в четыре года Институтом литературы и искусства Фэн Цицай при Тяньцзиньском университете. К открытию конференции был издан сборник статей [Ценность няньхуа, 2011], в котором мы отметим статьи Б.Л. Рифтина [Рифтин, 2011] и китайской русистки Чжан Бин о его вкладе в изучение «няньхуа» [Чжан Бин, 2011]. Эту идею Фэн Цицай изложил в предисловии к издаваемому им журналу «Исследования няньхуа» [Фэн Цицай, 2012. С. 3].

Его поддержал Ма Чжи'яо — руководитель Центра культурного наследия Института литературы и искусства Фэн Цицай при Тяньцзиньском университете. Он убежден, что появление такой дисциплины обусловлено объективной необходимостью: многие науки обладают необходимыми ресурсами, которые могут быть задействованы для изучения «няньхуа»; «няньхуа» неразрывно связаны с важнейшим концептом китайской культуры — «нянь» (год) и, обладая национально-культурным содержанием, несут информацию об этом концепте; этот уникальный вид народного искусства Китая обладает большой силой воздействия и транслирует этническую мудрость Востока; «няньхуа» связаны с историей страны, в т.ч. — книгопечатания, с нравами и обычаями нации, общественными трансформациями, народным творчеством, являются важным изобразительным источником для их изучения [Ма Чжи'яо, Chinese Folklore Network]. Ма Чжи'яо считает, что ксилографическая картина «няньхуа» как часть культурного наследия обладает достаточным для этого потенциалом и что без осмысления данного феномена невозможно понять китайскую культуру.

Базой для формирования новой научной дисциплины стал Центр изучения китайской ксилографической народной картины, учрежденный в 2007 г. Институтом литературы и искусства Фэн Цицая при Тяньцзиньском университете. Этой первой национальной исследовательской организацией, занимающейся исследованием и охраной «няньхуа», руководят Фэн Цицай и его заместители Ван Кунь и Сян Юйцзюнь. В Центре работают приглашенные исследователи — известные деятели культуры, ведущие специалисты в области народного искусства, ученые центральных университетов КНР: Чжан Дао'и, Лю Куньли, Лю Сичэн, Пань Лушэн, Цзо Ханьчжун, Ни Баочэн, Луань Баоцюнь, Тао Сы'янь, Чжао И, Ян Юнчжи. В его работе участвуют и зарубежные ученые: Мияма Рё и Хироюки Такимото (Япония), Э. Джонстон Лян и А. Фарер (США), Л. Оливова (Чехия), автор монографии Дж. Флат (Канада) [James Flath, 2004]. Почетным членом Центра является Т.И. Виноградова, один из авторов данной статьи.

3 октября 2015 г. в рамках юбилейных мероприятий по случаю 10-летия Института литературы и искусства Фэн Цицая был проведен 2-й международный форум, посвященный «няньхуа» и культуре празднования нового года. Ван Кунь, выступая с докладом, объявила об официальном открытии сайта Центра (www.pianhua.org.cn), основной функцией которого является популяризация деятельности, связанной с охраной искусства «няньхуа». Контент сайта дает наглядное представление о работе, проделанной учеными во время реализации разных проектов. Создание сайта было также обусловлено желанием сотрудников Центра повысить коллективный доступ к информационным ресурсам: коллекции картин, онлайн-выставкам, биографиям мастеров. Сайт включает раздел об издательской и выставочной деятельности, раздел о проведении конференций и форумов, раздел, содержащий публикации сборников научных работ, номера журнала «Исследования няньхуа».

В 2015 г. при Институте литературы и искусства Фэн Цицая открыт Национальный исследовательский институт устных историй носителей традиций, где были созданы фонотеки, посвященные хранителям и продолжателям традиций искусства «няньхуа». Фэн Цицаем уже был накоплен опыт в данной области: в 2009 г. он создал первый в КНР Центр данных по сохранению нематериального культурного наследия. Фэн Цицай, сотрудники его института, волонтеры собрали крупнейшую коллекцию литературного творчества и сформировали цифровую базу данных устного литературного наследия Китая, в которой произведения разделены на 11 категорий: мифы, легенды, сказания, напевы, эпос, поэмы, пословицы, недоговорки-иносказания, загадки, песенный сказ и традиционное искусство китайской оперы (1,165 млн произведений, 887,8 млн иероглифов — «ошеломляющие весь мир цифры»). По мнению Фэн Цицая, «значение этих работ состоит в следующем: во-первых, выяснено общее состояние

народной литературы в стране, и картина распределения по жанрам; во-вторых, обнаружено большое количество людей, передающих наследие народной литературы (в т.ч. рассказчиков, исполнителей песен, сказаний), 10 000 народных сказителей могли рассказать более 50 народных историй; в-третьих, огромное количество неоформленных произведений устной литературы были превращены в тексты... Сейчас уже 125 объектов устной литературы включены в национальное культурное наследие, 698 объектов — в нематериальное культурное наследие провинциального уровня» [Цифровая гора народной культуры, 2014].

Следующий международный форум (3-й, под названием «Создание академической модели теории китайской народной картины») состоялся в Центре изучения китайской ксилографической народной картины в октябре 2019 г. с целью провести дискуссию о методологии исследований «няньхуа», создать их стандартизированную систему, сделать их более профессиональными (www.nianhua.org.cn/news_home_detail.html?id=0127). Его организаторы утверждают, что за последние пять лет собрано, сохранено и систематизировано множество артефактов, были созданы базы данных для каждого из центров по производству народной картины, завершена работа по сбору и надлежащему оформлению устных историй для каждого промысла — и достигнуто более глубокое понимание народной картины. Стало понятно, что необходимо сформировать новую парадигму научного подхода к ее изучению, осмыслить, что сделано к настоящему времени и что такое «няньхуа», выявить стадии ее развития и выработать единство терминологии. Предложены три направления: онтология (анализ концепции «няньхуа», письменная парадигма их истории, стандартизация терминологии — хронология, способы производства, классификация и т.п.); культурное значение («няньхуа» и народные верования, народная психология, деловые обычаи, культурная символика; культура Нового года — праздника Весны; художники «няньхуа» и промыслы; «няньхуа» и другие виды народного искусства; этическая образовательная функция «няньхуа»); художественные особенности («няньхуа» и эстетические принципы народного искусства; эволюция произведений, стилей и концепций «няньхуа»; цветовая гамма; мастерство художников и печатников; коллекции; омофоны и их символическое значение для «няньхуа»; региональные особенности и общие черты «няньхуа»; соотношение народной картины и профессионального изобразительного искусства).

Среди иностранных участников — более всего российских специалистов, что неслучайно. Наша страна — родина научного изучения народной картины. Китайцы высоко ценят советские и российские исследования, российские коллекции как источниковые ресурсы и описания народных картин, составленные для В.М. Алексеева китайцами во время его стажировки в Китае (1906—1909). Описания хранятся вместе с «няньхуа» из его

собрания в Эрмитаже, Музее истории религии (alekseev-collection.gmir.ru), Санкт-Петербургском филиале Архива РАН (фонд 820 — В.М. Алексеева; несколько тысяч листов комментариев китайских учителей).

Библиография

Алексеев В.М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. Москва, 1966. 260 с.

Ван Кунь. Исследование практических ценностей проекта спасения китайской ксилографической картины няньхуа — Спасение Фэн Цицаем китайской ксилографической картины няньхуа и его идеи // Вестник Тяньцзиньского университета. 2013. № 4. С. 315—318. (Чжунго мубань няньхуа цянцзюэ гунчэндэ ин'юн цзячжи яньцзюэ — Фэн Цицай сяньшэн дуй Чжунго мубань няньхуадэ цянцзюэ цзи ци сысян // Тяньцзинь дасюэ сюэбао. 2013. № 4. С. 315—318.)

Духовный мост: сб. ст. международного научного семинара по вопросам литературных связей России и Китая / Отв. ред. Фэн Цицай. Тяньцзинь, 2010. 313 с. (Синьлиндэ цяолян: Чжун'Э вэньсюэ цяюлю цзихуа гоцзи сэюшу яньтаохуэй луньвэньцзи. Фэн Цицай чжу. Тяньцзинь. Тяньцзинь дасюэ чубаньшэ. 2010)

Ма Чжи'яо. Образцовые действия по спасению ксилографической картины няньхуа и необходимость внесения предложения о создании научной дисциплины о няньхуа (Ма Чжи'яо. Мубань няньхуа цянцзюэ шифаньсин цзи “няньхуасюэ” тичудэ бяосин) // Chinese Folklore Network. 18 окт. 2018, 23:11. Электронный ресурс: www.chinesefolklore.org.cn/web/index.php?NewsID=12127 (дата обращения 18.10.2018).

Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ленинград; Пекин, 1991. 211 с.

Рифтин Б.Л. Впечатления об «Японском томе» из «Свода китайских народных картин» (Ду “Чжунго мубань няньхуа чэнцзи: Жибэнь цанцзюань” югань) // Ценность няньхуа: Труды международного форума по изучению народной ксилографической картины. Тяньцзинь, 2011. С. 27—32.

Фэн Цицай. Исследования няньхуа. 2012 год. Пекин, 2012. 145 с. (Фэн Цицай. Няньхуа яньцзюэ. 2012. Бэйцзин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 2012)

Ценность няньхуа: Труды международного форума по изучению народной ксилографической картины. Тяньцзинь, 2011. 260 с. (Няньхуадэ цзячжи — Чжунго мубань няньхуа гоцзи луньтань хуэйи луньвэньцзи. Тяньцзинь: Тяньцзинь дасюэ Фэн Цицай вэньсюэ ишу яньцзююань, 2011).

Цифровая гора народной культуры // Международное радио Китая. 2014-03-19; 16:33:55. Электронный ресурс: <http://russian.cri.cn/841/2014/03/19/1s504812.htm> (дата обращения 11.03.2019).

Чжан Бин. Исследования Б.Л. Рифтина китайской картины няньхуа (Лифуцин Чжунго няньхуа яньцзюэ) // Ценность няньхуа: Труды международного форума по изучению народной ксилографической картины. Тяньцзинь, 2011. С. 203—209.

Flath J. The Cult of Happiness. Nianhua, Art, and History in Rural North China. Vancouver; Toronto: UBS Press, 2004. 256 p.

**ПЛОЩАДНАЯ АНГЛИЙСКАЯ ГРАВЮРА XVI–XVII ВЕКОВ
КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК: ИСТОРИЯ
ИЗУЧЕНИЯ, ОПЫТ СОЗДАНИЯ СЕТЕВЫХ ЦЕНТРОВ
ЕЕ ХРАНЕНИЯ ЗА РУБЕЖОМ**

**ENGLISH BROADSIDE WOODCUT IN XVITH AND XVIITH
CENTURIES AS A VISUAL SOURCE: HISTORY OF ITS STUDY,
EXPERIENCE IN CREATING NETWORK CENTERS FOR ITS
STORAGE ABROAD**

Аннотация: в статье дана краткая характеристика площадной гравюры как изобразительного источника, выдвинуто предположение о причинах длительного отсутствия интереса к нему у историков, показаны этапы роста этого интереса во 2-й половине XX в. Отмечен исследовательский бум в данной сфере в 2000–2010-е гг., указаны факторы, повлиявшие на историографическую ситуацию.

Abstract: the article gives a brief description of broadside woodcuts as a visual source, suggests the reasons for the long lack of interest of historians in this source, shows the stages of growth of interest in the second half of the 20th century. A research boom is noted in the field of studying the broadside woodcuts in 2000–2010s, also some factors that influenced the historiographic situation are indicated.

Ключевые слова: историческая наука, история Англии, раннее Новое время, площадная литература, площадная печать, печатное дело, гравюра, историография, история литературы, источниковедение.

Keywords: history, English history, Early Modern period, street literature, street printing, printing, engraving, historiography, literary history, source study.

Площадная английская гравюра, т.е. рисунки, воспроизводимые с клише печатным способом, в большом количестве издававшиеся в XVI–XIX вв. и длительное время практически не востребованные в качестве изобразительного источника, в 1990–2010 гг. попала, наконец, в поле зрения исследователей и оказалась способна внести вклад как в знания по истории английского общества XV–XVII вв., так и в изучение проблемы соотношения визуальной и текстовой, вербальной и невербальной информации, заложенной в источнике. Стало возможным создание историками соответствующих цифровых информационных ресурсов. В данной статье хронологические рамки ограничены 1550–1700 гг., поскольку в дальнейшем и сама площадная литература, и иллюстрации к ней претерпели значительные изменения по форме и содержанию; изменились и социально-культурные характеристики их целевой аудитории.

Площадные листы, появившиеся в XV в., изначально несли на себе прозаический и/или стихотворный текст, содержащий информацию, которую светские и церковные власти хотели донести до подданных (преимущественно королевские указы, церковные постановления, тексты индульгенций). К XVI в. сфера их применения значительно расширилась, включив политические и криминальные новости, рассказы о чудесах и сенсациях, календари и альманахи, поучительные, лирические и застольные песни. Цена за лист на протяжении 1550–1680 гг. варьировалась от полпенни до двух пенсов, делая их доступными даже для самых бедных категорий населения. Точное количество наименований площадных листов трудно определимо, поскольку в единственном источнике по их учету – «Реестрах компаний книгоиздателей» [A Transcript of Registers, 1875–1894] – обнаруживаются крупные лакуны. Однако даже по неполным данным за 1557–1640 гг. видно, что оно варьировалось от нескольких десятков до нескольких сотен в год, в среднем превышая объемы издания всех прочих видов печатной продукции [Plant, 1939. С. 38]. Для тех лет это был самый массовый и популярный источник информации, несмотря на признаваемую обществом «низменность» жанра, находивший читателей как в низших социальных слоях, так и среди представителей дворянства и зажиточного купечества столицы и провинции [Wurzbach, 1990. С. 19–21].

Наиболее ранние дошедшие до нас площадные листы (1-й половины XVI в.) редко иллюстрировались. Основными декоративными элементами были орнаментальные украшения по краям листа: рамки и уголки. Сохраняя традицию средневековых манускриптов, многие печатники украшали рисунками заглавные литеры. До некоторой степени и разбивка текста на два столбца, и шрифт площадных листов («черный готический») отсылали читателей к рукописным текстам. Интересно, что именно площадные баллады сохраняли этот шрифт дольше всего, даже во 2-й половине XVII в., когда для прочих видов печатной продукции наиболее употребимым стал романский «белый» шрифт [Shepard, 1962. С. 52].

Со 2-й половины XVI в. площадной лист все чаще сопровождался гравюрой с изображением персонажей или сюжетных сцен, а к 1630-м гг. листы с гравюрами количественно преобладали над текстами без изображений [Charlton, Spufford, 2002. С. 35]. Одним из наиболее ранних сохранившихся оттисков считается гравюра с листа 1550 г. «The Ballad of Luther, the Pope, a Cardinal, & a Husbandman» [The Ballad of Luther, 1550], изображающая поединок М. Лютера с римским папой; она не слишком типична для площадных листов благодаря высокому качеству, более свойственному книжной иллюстрации. Оправданным представляется мнение К.Р. Ливингстон, что это – работа эмигрировавшего в Англию германского гравера-лютеранина, поскольку техника исполнения здесь ближе к немецкой, а не к другим английским гравюрам на дереве [Livingstone, 1995. С. 19].

Традиция украшения площадных листов гравюрами, возможно, была заимствована из Германии или городов Швейцарии, где она возникла еще во 2-й половине XV в. В Англии в конце XV — начале XVI в. имели хождение напечатанные на континенте площадные листы (около двух сотен их хранится в библиотеке Британского музея, см.: [The British Museum. Collection online]). В отличие от Франции, где площадная литература этого периода редко иллюстрировалась, и от германских земель, где качеству и уникальности гравюры уделялось большее внимание (что сказывалось, в частности, на стоимости листа), в Англии гравюры на дереве, предназначенные для площадных листов, были широко распространены, но в большинстве своем низкокачественны. Существовал и их местный графический предшественник — «images of pity» («образы милосердия»): оттиски с изображением страстей Христовых или популярных святых и их атрибутов, иногда сопровождаемые коротким стихом или прозаическим сообщением об имени и чудесах святого [Watt, 1991. С. 129—137].

Типичные площадные гравюры в Англии — это оттиски с деревянных гравировальных досок, разного размера и степени сложности изображения. Лист мог быть украшен как одной, так и несколькими гравюрами, обычно помещавшимися в верхней части — ниже заглавия, но выше основного текста. Поскольку изготовление новой доски увеличивало цену изготовления листа, владельцы печатных прессов экономили, многократно используя набор одних и тех же изображений. Одни и те же гравюры (в основном изображения дамы, джентльмена или корабля в море) повторяются на дошедших до нас печатных листах иногда десятки раз, причем в продукции разных книгоиздателей. Гравировальные доски достаточно активно меняли владельцев; в одном из случаев можно проследить до девяти издателей, последовательно использовавших одну и ту же гравюру. По мере стирания и порчи изображения издатели заказывали резчикам копии старых досок, которые воспроизводились достаточно точно. Таким образом, общий срок использования какого-либо изображения приближался к 80—100 годам [Fumerton, Palmer, 2017. С. 383—387].

Порой издатель XVI — начала XVII в. использовал для печатного листа гравюру, которая изначально заказывалась и была использована в качестве иллюстрации к более дорогой продукции: памфлету, книге, тексту пьесы. Во 2-й половине XVII в., когда площадная литература окончательно превратилась в продукцию для низших слоев общества, такие заимствования прекратились [Sisneros, 2018].

Исключением из правил были баллады о чудесных явлениях: о рождении деформированных младенцев или животных, а также о поимке животных-монстров (как правило, огромных рыб или кальмаров). Поскольку облик «чудесных» младенцев и животных, как предполагалось, нес знаки божественного послания людям, фиксация этих знаков представлялась до-

статочной важной для заказа специальной доски с изображением. В таких случаях гравюра всегда была уникальна и точно отражала описанные в тексте особые приметы «чудовища»: количество и расположение конечностей, а также глаз, ушей и половых органов, особенности волосяного и кожного покрова, соединение тел в случае с сиаемскими близнецами [Карначук, 2014. С. 116–117].

Вопреки предположению ранних исследователей площадных баллад, считавших отношение книгоиздателей к декоративной стороне площадных листов небрежным и невнимательным [Rollins, 1919. С. 262–263], при скрупулезном анализе обнаруживается неслучайность подбора визуального ряда к определенному тексту. Так, из нескольких возможных изображений дамы издатель выбирал те, которые, по его мнению, должны были отражать характеристики героини баллады: дружелюбие и благочестие или склонность к роскоши и кокетство [Palmer, 2016].

Сочетая текст, мелодию и изображение и будучи дополнена гравюрой, площадная баллада стала комплексным источником информации, что усилило ее воздействие на аудиторию. Сохранились свидетельства того, что все эти компоненты были значимы для современников и внимательно ими считывались [Hyde, 2018].

В частности, если говорить о декоративно-визуальном значении площадных листов, то достаточно сослаться на распространенный обычай вывешивать их в качестве настенных украшений. Такие листы прибавали или приклеивали к стенам в тавернах, общих комнатах сельских домов, детских [Watt, 1991. С. 331–332]. Изобразительная сторона, таким образом, была значима и полна смысла для современников — но потрясающе долго оставалась территорией, не изученной историками. На протяжении почти трех веков развития исторической науки английские площадные гравюры не оказывались объектом специальных исследований.

Возможно, низкое качество гравюр и кажущееся механическим повторение изображений стали одной из причин, в силу которых ранние коллекционеры старинных текстов и песен не придавали им большого значения. Для первых собирателей баллад, интеллектуалов и аристократов XVII в., значим был преимущественно текст. Множество площадных листов было обрезано, чтобы поместиться на листы альбомов, многие баллады — переписаны от руки, их изначальный образ, в т.ч. и гравюры, утрачены. Лишь в редчайших случаях книгоиздатели и коллекционеры отдавали предпочтение старым гравюрам перед более новыми [Barrow, 2013. С. 238].

На волне поднимавшегося общественного и научного интереса к «древней английской песне» и «народной старине» издатели XVIII в. публиковали обширные антологии старинных баллад, но иллюстрировали их современными гравюрами. Один из ярких примеров — издание вместе с более поздними балладами XVII в., собранных Э. Пирсом [“A collection of old ballads”,

1723–25]. Первоисточники, которыми он пользовался, содержали аутентичные гравюры, однако при публикации их заменили на новые (как указал издатель — сделанные на медных досках). Впрочем, в тот период старинные тексты также обычно правились в угоду новейшему изящному литературному вкусу; от этой традиции не были свободны и собиратели-антиквары 1-й половины XIX в.

Собирание и издание площадных баллад в Англии в конце XVIII — XIX в. уверенно проходило путь от интеллектуального развлечения к науке. Крупным шагом вперед стали появление антологии «Reliques of Ancient English Poetry», собранной епископом Т. Перси [Percy, 1765], и последовавшая за тем горячая ученая полемика Перси с Дж. Ритсоном. Эти события отмечают расцвет антикварного периода в собирании и изучении площадных листов. Теперь основными достоинствами текста мыслились уже не его литературные качества, а установленный возраст и аутентичность, сформировались научные методы (лингвистический, палеографический и др.) датировки и установления происхождения баллады. Однако гравюры оставались «невидимыми» для антикваров: о них редко упоминали в научных работах даже вскользь.

На смену антикварной школе пришла фольклорная, ее зенитом стали издания профессора Ф.Дж. Чайлда [Child, 1857–1859]. Благодаря его влиянию изучение баллады на протяжении долгих десятилетий плодотворно сочеталось с фольклорными исследованиями, где к ней подходили как к образцу творчества народного и устного, но не письменного и, тем более, печатного. Площадные листы, сохранившие ранние баллады, рассматривались лишь в качестве неизбежного и искажающего посредника между фольклористом и его материалом. Таким образом, не только гравюры, но и печатный текст как исторические источники потеряли значение. Напротив, музыкальная составляющая привлекла внимание историков: связь пения и танца, особенности мелодики, проблема местных вариантов в тексте и музыке получили освещение в литературе 1880–1960-х гг.

В направлениях исторической науки, непосредственно обращенных к изобразительным источникам, площадная английская баллада также не нашла своего исследователя. Едва ли не единственной публикацией по теме является небольшая статья Л. Джуитт, где автором высказано предположение, что гравюры с площадных листов могут стать существенным подспорьем при воссоздании внешней стороны быта, празднеств и казней елизаветинской и ранне-тюдоровской эпох [Jewitt, 1879. С. 305–308]. В остальном же труды по истории как гравюры, так и печатного дела в Европе игнорировали английскую площадную печать. Это становится еще очевиднее в сравнении с нидерландской, итальянской и особенно немецкой площадной гравюрой XV–XVII вв., которые нашли отражение в научной литературе. Достаточно упомянуть переиздание в 1970-х гг. подроб-

нейшего «Каталога немецких гравюр с одиночных листов» М. Гейсберга XVIII в. [The German Single-Leaf Woodcut, 1724; The German Single-Leaf Woodcut, 1974].

Возникновение и бурное развитие с 1960–1970-х гг. направлений «новая история», историческая антропология развернули исследователей лицом к социальным группам и явлениям, ранее рассматривавшимся лишь в качестве маргинальных. История женщин и меньшинств, моряков и криминального мира, преследования ведьм и формирования ремесленных традиций — перечислять можно было бы долго, и список все равно остался бы неполон. Интерес к человеку, в т.ч. к его повседневным заботам и увлечениям, сделал естественным обращение не только к образцам «высокой» литературы, но и к текстам-однодневкам, в т.ч. к площадной литературе раннего Нового времени. Одна за другой появляются работы Л. Шепарда, В. Нойбурга, Н. Вюрцбах, Т. Уотт, Дж. Вилтенбург, А. Фокса, если называть лишь наиболее крупные, — и все они нацелены на выявление своеобразия площадной литературы и раскрытие ее потенциала как исторического источника. Абсолютное большинство этих работ, за исключением книги Т. Уотт, обращены прежде всего к текстовой составляющей площадных листов, гравюры упоминались лишь в качестве дополнительного, малозначимого элемента [Shepard, 1962; Neuburg, 1977; Watt, 1991; Wurzbach, 1990; Wiltenburg, 1992; Fox, 2000].

Методологическим фактором, побудившим исследователей подойти к старым текстам с новой точки зрения, стали идеи Р. Шартье, открывшие иное восприятие книги, подход к ней не как к окончательному и «застывшему» результату умственной деятельности автора, но как к «тонкой и сложной системе факторов, определяющих способ прочтения этого произведения в различных социальных и культурных группах» [Стаф, 2001. С. 134]. Это сделало возможным шаг к углублению и усложнению анализа визуальной стороны любого источника, в т.ч. присутствующих в нем иллюстраций. В расчет были приняты не только смысловое содержание, техника и стиль изображений, но их расположение, размеры, а главное — сложные связи с окружающим текстом. Изучая эти параметры, историки стремились понять сеть эмоциональных воздействий текста на аудиторию, уловить живые и меняющиеся отклики на него читателя/зрителя. Элементы данного подхода присутствуют в работе Т. Уотт, впервые поставившей вопрос: какое впечатление производил площадной лист на аудиторию и какими средствами он достигал этого впечатления [Watt, 1991. С. 323]? Ответ на этот вопрос предполагал синтез анализа текста, мелодии и изображения как смыслопорождающего комплекса.

Помимо еще не сформированных теоретических и методологических предпосылок к работе с площадной гравюрой немалую роль в невнимании к ней играла малая доступность первоисточников. Крупные коллек-

ции площадных листов хранятся в нескольких десятках музеев и библиотек Великобритании, США и Канады. Изучение текстов площадных баллад и памфлетов, с оговорками, было возможно благодаря наличию основательно подготовленных антологий конца XIX — начала XX в. Однако подобных сборников площадных гравюр не существовало; более того, в антологиях баллад аутентичные гравюры были опущены издателями либо нередко ошибочно соединены не с теми текстами, что на оригинальных листах. Таким образом, текст оказался насильственно разлучен с изображением, и для установления этой связи ученым следовало непосредственно обращаться к архивным документам в разных странах. Такая ситуация не позволяла ввести репрезентацию изображений и в научно-педагогическое пространство, использовать их на семинарах и спецкурсах.

В конце 1970-х гг. К.Р. Ливингстон предприняла нелегкий труд: составить полный каталог баллад, выпущенных ранее 1600 г. и сохранившихся не в манускриптах или печатных антологиях, а на оригинальных листах. На его подготовку у нее ушло почти 15 лет [Livingstone, 1995]. Три четверти описанных ею площадных листов хранятся в составе крупных коллекций в Англии (Британский музей, Библиотека общества антикваров, Бодлеанская библиотека) и США (Библиотека Хантингтона, Сан-Марино, Калифорния), остальные рассеяны по более чем двум десяткам мелких государственных и частных собраний в Великобритании, США и Австралии. Ливингстон считала одной из важнейших своих задач тщательное палеографическое описание, включая визуальные характеристики листов, а также анализ орнаментов и гравюр, сопровождавших текст. В ходе работы над каталогом она пришла к осознанию баллады как симбиоза текста, мелодии и изображения, хотя и не выделяла последнее как нечто первостепенное.

Подход оказался результативным: К.Р. Ливингстон удалось доказать возможность датировки с точностью до года для всех сохранившихся площадных листов — благодаря анализу физического состояния гравировальных досок, с которых они печатались, и сопоставлению повторяющихся изображений. До нее в научной литературе было принято по умолчанию признавать невозможность точной датировки для более чем трети существующих текстов, поскольку листы редко датировались издателями, а авторы и нередко сами издатели предпочитали сохранять анонимность. Работа с изображениями на этих листах позволила исследовательнице сформулировать несколько гипотез о процедуре печатания в Англии в XVI в. и об отношении издателей к такого рода печати, а также опровергнуто мнение о пренебрежительном отношении печатников к площадным гравюрам.

Однако до появления сетевых коллекций с изображениями в достаточно высоком разрешении, без создания научно-образовательных источниковых баз каталог Ливингстон был обречен остаться трудом одиночки. Научной школы, научной полемики и коллегиальных работ по площадным

гравюрам в частности и по визуальной истории площадной литературы в целом возникнуть не могло. Такие коллекции появились лишь в 2000-е гг. Пионерами в этой области стали библиотека Британского музея и Бодлеанская библиотека Оксфорда, открывшие в 2006 г. для свободного пользования оцифрованные архивы площадных листов.

Подлинным прорывом в сфере изучения визуальной стороны площадной литературы стала инициатива профессора Калифорнийского университета П. Фумертон, поначалу имевшая скорее образовательный, чем научный характер, с интересом скорее к текстам, чем к гравюрам. В 2003 г. Фумертон столкнулась с невозможностью проводить студенческие семинары по ранней английской площадной литературе в связи с нехваткой источниковой базы. В попытке ее создать она предложила оцифровать коллекцию С. Пипса, являющуюся самой крупной (около 1800 площадных баллад, собранных в 5 томов и хранимых в Колледже Магдалины в Кембридже), не издававшуюся в полном объеме; части ее, представленные в антологиях, были лишены оригинальных гравюр и орнаментов.

Целью проекта Калифорнийского университета «Архив английской площадной баллады» (“English Broadside Ballad Archive”, EBBA) [EBBA, 2003] было создание как части платформы Центр Раннего Нового времени (The Early Modern Center) базы, включающей факсимильное воспроизведение листа в альбоме Пипса и транскрибированный текст с системой поиска, позволявшей любой способ выбора источников: по коллекции, дате, ключевым словам, отдельному слову из текста или заглавия в оригинальном или современном написании. Проект оказался настолько востребован как в самом университете, так и в мировом научном сообществе, что начал стремительно расти и количественно, и качественно. Его команда перешла к оцифровке других крупных коллекций баллад XVI–XVII вв. На 2019 г. база предоставляла доступ к более чем 9000 площадных листов (более 80 % всех известных источников этого типа). Была поставлена задача полного охвата источников XVI–XVII вв. и, в перспективе, XVIII в. Первоначальный акцент на текстах отошел на второй план. В архиве появились разделы аудиозаписей и оцифрованных площадных гравюр, в систему поиска был включен поиск по гравюрам (с распознаванием аналогов на основе алгоритма кластеризации Маркова). Благодаря этому стали возможными исследования, никогда прежде не проводившиеся: выявление всех повторов одного изображения на различных печатных листах.

Создание этой уникальной цифровой коллекции, сочетающей виртуальное и легкодоступное хранилище текстов, возможности активного поиска в нем и открытую площадку для семинаров, конференций и электронных рецензируемых научных публикаций привело к небольшой историографической революции. Площадная гравюра, впервые за свою историю, стала объектом пристального исследовательского интереса, и в 2010-е гг.

появился ряд публикаций по процессу изготовления площадной гравюры [Chess, 2012. С. 126–130; *The Making of a Broadside Ballad*, 2016], ее распространению и восприятию современниками [Davis, 2009; Marsh, 2016; Monteyne, 2016], а также по более широкому спектру вопросов, посвященных феномену площадной литературы [Ballads and Broad-sides in Britain, 2010; Fumerton, Palmer, 2017; Кларк, 2005]. В Калифорнийском университете регулярно проходят соответствующие международные конференции, и все больше места на них занимают доклады о гравюре. Во многих университетах США и Великобритании преподаватели, предлагая своим студентам спецкурсы по английской площадной литературе раннего Нового времени, основным источником информации указывают ЕВВА.

Разумеется, в сфере изучения площадной гравюры еще остается достаточно неизученных вопросов. Так, преобладают статьи об отдельных изображениях, но нет обобщающих работ: взаимосвязи изображения и текста, а также определенных гравюр и мелодической составляющей площадных баллад; совпадения изображений в площадной и книжной иллюстрации. Однако сам факт выхода площадной гравюры в фокус исследования настраивает на ожидание дальнейших успехов в приращении исторического знания.

Библиография

Карначук Н.В. Новости о рождении чудовищ и английское общественное сознание второй половины XVI – XVII вв. // Диалог со временем. 2014. № 47. С. 107–128.

Стаф И.К. Книгопечатание и народная литература во Франции XV века // Пятнадцатый век в европейском литературном развитии / Под ред. А.Д. Михайлова. Москва, 2001. С. 133–171.

A Collection of Old Ballads. Collected from the best and most Ancient Copies Extant. With Introductions Historical, Critical or Humorous, Illustrated with Copper Plates / Collected by Ambrose Philips, James Roberts, Arthur Bettesworth, James Woodman and J. Stag. London: J. Roberts, 1723. 348 p.

A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554–1640 / Ed. by Edward Arber. 5 vols. London: Privately printed, 1875–1894. Ballads and Broad-sides in Britain, 1500–1800 / Ed. by P. Fumerton, A. Guerrini, K. McAbee. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2010. 357 p.

Barrow Th. From the “Easter Wedding” to “The Frantic Lover”: The Repeated Woodcut and Its Shifting Roles // *Studies in Ephemera: Text and Image in Eighteenth-Century Print* / Ed. by Kevin Murphy. Plymouth: Bucknell University Press, 2013. P. 219–240.

Charlton K., Spufford M. Literacy, society and education // *The Cambridge History of Early Modern English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 13–54.

Chess S. Woodcuts: Methods and Meanings of Ballad Illustration // Broadside Ballads from the Pepys Collection: A Selection of Texts, Approaches, and Recordings. Tempe AZ: The Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2012. 336 p.

Child F. J. The English and Scottish Ballads. Boston: Little, Brown and company, 1857–1859. 8 vols.

EBVA: English Broadside Ballad Archive [электрон. архив]: ebba.english.ucsb.edu (дата обращения: 10.03.2019).

Fox A. Oral and literate culture in England, 1500–1700. Oxford: Oxford University Press, 2000. 497 p.

Fumerton P., Palmer M.E. Lasting Impressions of the Common Woodcut // The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe / Ed. by Catherine Richardson, Tara Hamling and David Gaimster. New York: Routledge, 2017. P. 383–399.

Hyde J. Singing the News. Ballads in Mid-Tudor England. New York: Routledge. 2018. 262 p.

Jewitt. L. Art among the Ballad-Mongers // The Art Journal. New Series. 1879. Vol. 5. P. 305–308.

Knapp J.A. The Bastard Art: Woodcut Illustration in Sixteenth Century England // Printing and Parenting in Early Modern England / Ed. by Douglas A. Brooks. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2005. P. 151–172.

Livingston C.R. British Broadside Ballads of the Sixteenth Century. Volume 1: A Catalogue of Extant Sheets and an Essay. New York: Garland Publishing Inc, 1995. 911 p.

Neuburg V.E. Popular Literature. A history and a guide. From the beginning of printing to the year 1897. London: The Worburn Press, 1977. 309 p.

Palmer M. E. Cutting through the wormhole: Early Modern craft & media // The EMC Imprint. Publishing Multi-Media Literary and Cultural Studies, 1500–1800. 2016. September. Электронный журнал: press.emcimprint.english.ucsb.edu/the-making-of-a-broadside-ballad/cutting-through-the-wormhole-early-modern-time-craft-amp-media-1 (дата обращения 10.03.2019).

Percy Th. Reliques of Ancient English Poetry, Consisting of Old Heroic Ballads, Songs and Other Pieces of Our earlier Poets (Chiefly of the Lyric Kind). 3 vols. London: Dodsey, 1765.

Plant M. The English Book Trade: An economic history of the making and sale of books. London: Aleen & Unwin Ltd., 1939. 540 p.

Rollins Hyder E. Black-letter broadside ballads // Publications Modern Language Association (PMLA) 1919. Vol. 34, No 2. P. 258–339.

Shepard L. The broadside ballad. A study in origins and meaning. London: Cox and Wyman Ltd., 1962. 205 p.

Sisneros K. Early Modern Memes: The Reuse and Recycling of Woodcuts in 17th-Century English Popular Print // The Public Domain Review. 2018. June. Электронный журнал: publicdomainreview.org/2018/06/06/early-modern-memes-the-reuse-and-recycling-of-woodcuts-in-17th-century-english-popular-print (дата обращения 10.03.2019).

The Ballad of Luther, The Pope, A Cardinal, & A Husbandman // EBBA English Broadside Ballad Archive [электрон. архив]: ebba.english.ucsb.edu/ballad/31617/album (дата обращения 10.03.2019).

The British Museum. Collection online. Электронный архив: www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx (дата обращения 05.10.2019).

The German Single-Leaf Woodcut, 1500–1550 / Max Geisberg; Rev. and edited by Walter L. Strauss. New York: Hacker Art Books, 1974. 1578 p.

The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600 / Max Geisberg. Rev. and edited by Walter L. Strauss. New York: Hacker Art Books, 1975. 1724 p.

The Making of a Broadside Ballad / Ed. by Patricia Fumerton Andrew Griffin, and Carl Stahmer [электрон. сб. ст.]. 2016. press.emcimprint.english.ucsb.edu/the-making-of-a-broadside-ballad/index (дата обращения 10.03.2019).

Watt T. Cheap Print and Popular Piety, 1550–1640. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 370 p.

Wiltburg J. Disorderly Women and Female Power in the Street Literature of Early Modern England and Germany. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992. 304 p.

Wurzbach N. The Rise of the English Street Ballad, 1550–1650. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 372 p.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ И ИХ КОМПЛЕКСЫ КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ РЕСУРС ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКИ

УДК 712

Б.М. Соколов, В.М. Sokolov

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ЛАНДШАФТА В ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТАХ Ж.-К. ГОЛЬВЕНА: ОТ ДОКУМЕНТА К ОБРАЗУ

VISUALIZATION OF THE HISTORICAL LANDSCAPE IN THE ARTWORK BY JEANNE-CLAUDE GOLVIN: DOCUMENT CONVERTED INTO IMAGE

Аннотация: статья посвящена визуальным реконструкциям архитектурных ландшафтов древности, исполненным французским археологом Ж.-К. Гольвеном в 1980–1990-е гг. Анализируются художественные средства автора (построение топографии и рельефа местности, конструкции и объемы здания, выбор перспективы и точки зрения, создание фактуры и атмосферы, использование фигур, изображение ритуалов и зрелищ). Его панорамы обладают большим познавательным и эстетическим потенциалом; помимо многочисленных альбомов они использованы при создании визуальной среды компьютерной игры «Кредо убийцы: начало».

Abstract: the paper discusses the methods visual reconstructions of the archeological cityscapes created by Jean-Claude Golvin in 1980s–1990s (topography and relief, construction and space, perspective and point of view, appearance and ambience, use of human figures, rites and celebration scenes). Golvin's panoramas have outstanding educational and aesthetic potential, and were used, beside numerous albums, in visual world Assassin's Creed: Origins computer game.

Ключевые слова: визуальные реконструкции, архитектура Древнего мира, архитектура Древнего Египта, Древний Рим, Римская Галлия, Римская Африка, архитектура Средних веков, средневековая Франция, архитектурный пейзаж, архитектурная графика.

Keywords: visual reconstructions, architecture of the Antiquity, architecture of the Ancient Egypt, Ancient Rome, Roman Gaul, Roman Africa, architecture of the Middle Ages, medieval France, architectural landscape, architectural drawing.

Наука, изучающая прошедшие эпохи, с самого начала включает в себя не только аналитическую, но и синтетическую часть, создание образа эпо-

хи, визуализацию ее памятников. Наиболее распространенным средством визуализации до сих пор остается графическая реконструкция памятника истории либо археологии. Однако задачи реконструкций могут варьироваться от технической иллюстрации до создания образа целой эпохи или культуры. В данной статье представлены наблюдения над реконструкциями архитектурных ансамблей Древнего мира и Средневековья, исполненными нашим современником, археологом Ж.-К. Гольвеном. Его работы находятся на границе между прикладной графикой и произведением искусства. Поэтому на сегодняшний день не существует публикаций, посвященных анализу его работ, за исключением каталога его обобщающей выставки [Jean-Claude Golvin, 2011]. Однако первичной информации о Ж.-К. Гольвене достаточно: он создал информативный сайт (jeanclaudegolvin.com/en), ведет страницу в Фейсбуке, ему посвящено несколько телевизионных передач.

Ж.-К. Гольвен (род. 18.12.1942), специалист по древней истории Средиземноморья, происходит из французской семьи, жившей в Тунисе. Он учился в Алжире, в молодости работал над реставрацией амфитеатра в Эль-Джеме и в 1985 г. защитил диссертацию о римских амфитеатрах. Интерес к средиземноморским древностям пришел к нему от отца, Л. Гольвена, посвятившего свою жизнь искусству Магриба. Позже Гольвен занялся храмовыми комплексами Древнего Египта, в 1980–1990 гг. был главой франко-египетской службы исследований Луксора и Карнака.

Визуальные реконструкции античных городов Ж.-К. Гольвен создавал не в начале своей карьеры, а на основе археологического опыта (большинство работ выполнены в 1980-е гг.). Его внимание привлекали памятники вначале Египта, затем античного Средиземноморья и, позднее, Римской Галлии и других романизированных провинций. Это колоссальный ручной труд: все листы выполнены карандашом, тушью и акварелью на бумаге; пейзажи проработаны до листочков; отрисован каждый элемент ордера. В 2010 г. около 1000 листов переданы автором в Музей древностей г. Арля и демонстрируются на тематических выставках. Но основным способом распространения визуальных образов археолога стали его иллюстрированные книги и графические альбомы. Начав с более традиционного типа исследования — несколько реконструкций к своим и коллективным работам [Golvin, 2012; Guilliane, Golvin, 2015; Delplace, 2017], он перешел к жанру иллюстрации с поясняющим ее научно-популярным очерком. Среди подобных тематических книг — «Путешествие в Древний Египет», «Давным-давно... Римляне в Лангедоке» [Mattia, Azema, Golvin, 2012], «Погребальные ритуалы в Лугдинуме» [Rites, 2009]. Гольвен подготовил и несколько изданий обобщающего характера: «Воссоздание Древнего Египта» в трех томах [Hervé Aufrère, Golvin, 1991], «Воссоздание Древнего Рима» [Lontcho, Golvin, 2008], «Путешествие со Страбоном. Воссозданная Галлия» [La Gaule retrouvée, 2011] и др. Альбом «Возрожденная древ-

ность» в 2015 г. вышел 3-м французским изданием [L'antiquité retrouvée, 2015]; он переведен на английский, немецкий, японский, китайский языки. Наглядные и красивые панорамы Гольвена использованы в карманном «Путеводителе по Древнему Египту» [Gros de Beler, Golvin, 2002].

Графические реконструкции Ж.-К. Гольвена построены по единым принципам, которые здесь для удобства анализа сведены в схему.

Топография и рельеф. Художник работает над сценой поэтапно: сначала геологическая ситуация (с холмами, скалами, долинами), потом география места, затем архитектурные формы, далее жизнь улиц и храмов и, наконец, художественные акценты. Реконструкции большинства авторов либо чисто графичны, построены из линий, либо живописны, построены из пятен, которыми далеко не все моделируют умело. Важнейшее качество реконструкций Гольвена — точно рассчитанная графическая основа, на которую наложены прозрачные акварельные тона. Этот метод позволяет ему начинать композицию с топографической и геологической основы ландшафта. В панораме египетского храма Тенхе-эль-Гебель главное внимание привлекает колоссальная округлая скала, у подножия которой комплекс расположен. Вид средневекового Каркассона изображен на рельефе, высоту плоскогорья обозначают поля, расположенные на его откосах. Панорама португальской Конимбриги (предшественницы современного г. Коимбра) дана с высоты, позволяющей показать пять планов рельефа — зеленая долина, плоскогорье с городом, возвышающаяся над ним предгорная терраса, горные склоны и голубые контуры дальних гор. В городскую стену встроена огромная терраса святилища, которое Гольвен подробно исследовал как археолог. Расположение и впечатление, которое производил этот комплекс в античное время, становится понятным благодаря общей топографии места.

Конструкция и объемы. В ряде случаев Гольвен создает традиционные схемы и разрезы. Однако четкий показ архитектурных конструкций и тектоники зданий является обязательным качеством его архитектурных пейзажей. В реконструкции первоначального вида Пантеона им отрисованы все блоки облицовки и все плиты неровной площади, что придает изображению схематическую точность.

Перспектива и точка зрения. В подаче архитектурного рисунка огромную роль играет выбор точки зрения и перспективных построений. Гольвен для создания крупных панорам пользуется широкоугольной перспективой со стремительно уходящими вдаль линиями. Так построен вид на входные ворота храма в Карнаке, где геометрия перспективы показана линиями плит мощения. Для дальних панорам выбираются высотные точки и эффектные углы обзора. Панорама античной Александрии показана наискосок с высоты около километра. Главная улица этого города изображена с высоты около 300 м под очень острым углом, как это делают современные камеры квадрокоптеров. Большой цирк в Риме показан по диагонали тоже

под резким углом, а изображение его арены с механизмами по установке обелиска дано в сильнейшем перспективном сокращении и под углом около 30 градусов.

Фактура и атмосфера. В изобразительной системе Гольвена главное — демонстрация архитектурной конструкции и образа. Основное изображение схематично, оживляющие его детали всегда выглядят как дополнение. Акварельными разводами показаны облака и дождь в изображении Римского Форума, в панораме средневекового Бордо из схематических труб идет легкий дым. Гольвен исполнил два листа с панорамой Александрийского маяка — днем и ночью, с пламенем факелов на фоне темных облаков.

Статуи и люди. Фигуры людей и изваяния также служат средством оживления архитектурного пейзажа. И здесь они являются дополнением или указанием на масштаб. Упрощены лица в изображении скульптурной композиции «Лаокоон», схематизированы фигуры в отрисовке античного рельефа, в сцене из жизни античного города Бурдигала. Изображая ряды зрителей в Колизее, художник не прорабатывает их так подробно, как он показывал архитектурные детали: фигурки в белых тогах бегло обрисованы, слегка намечены несколько лиц.

События и зрелища. Показа живой осязаемой фигуры, «взгляда из прошлого», который характерен для исторических сцен в работах художников 2-й половины XIX — начала XX в., таких, как Ж.-Л. Жером, А. фон Менцель или А.Н. Бенуа, автор сознательно избегает. Зато он с большим интересом изображает на фоне архитектурных масс человеческие толпы и коллективные события. Очень эффектна сцена огненного погребения на Римском Форуме, которая показана наискосок с высоты около 500 м. Мы видим волнующиеся массы народа, крошечные отдельные фигурки, черный дым, поднимающийся в небо. Эта живая сцена оттеняет точное изображение плит Форума, портиков, строительных лесов и машин. Навмахия в Колизее изображена в крайне резкой перспективе, с искажениями формы, какие дает объектив типа «рыбий глаз». Край Колизея срезан, он словно не влезает в этот условный объектив. Поэтому внимание зрителя привлечено не к ярусам, а к арене, где идет сражение двух пар огромных кораблей. Воссоздавая облик ворот античного города Бурдигал, Гольвен помещает у нижнего среза листа повозку и головы коней. Этого достаточно для включения зрителя в масштаб ансамбля и жизнь города.

Синтетический образ. Все описанные выше изобразительные средства и приемы служат созданию емкого, эмоционально окрашенного и в то же время суховатого, архитектурно достоверного образа. Так строится изображение античного сада в перистиле, где видна легкая тень виноградной перголы, а дети собирают яблоки в корзину. Так выглядят пейзажи с египетскими пирамидами, где пафос автора состоит не во внешних эффектах, а в точном отображении тела постройки и суровых линий релье-

ефа. Так выглядит центр древнего Вавилона с голыми платформами зиккурата и ровными аллеями пальм под палящим солнцем. Мавзолеи Августа и Адриана, известные своими зелеными насаждениями, Гольвен изображает очень подробно, вырисовывая изгибы каждого кипариса, потому что здесь растения являются не стаффажем, а важной частью архитектурного образа.

Сдержанную выразительность и фотографическую достоверность образов Ж.-К. Гольвена можно сравнить с другими примерами современной научной реконструкции, которые вошли в обиходную, иногда даже массовую культуру. С 1990-х гг. создает свои огромные круговые панорамы художник-реконструктор из Дрездена Я. Асизи (род. 1956) (www.asisi.de/homepage). В бывшем газометре газового завода на окраине Дрездена попеременно выставляются две его работы — «Дрезден эпохи барокко» и «Дрезден в 1945 г.». На первой панораме исчезнувший город показан с максимальной точностью и множеством исторических фигур: Август Сильный, Петр I, приехавший к сыну И.С. Бах. Есть здесь и сценки, оживляющие архитектурный пейзаж: демонстрация носорога, поимка дезертира, ремонт крыши, глядящий на зрителя кот. Вторая панорама показывает гибель барочного Дрездена во время бомбардировки. Асизи создал более 10 панорам, в разной степени связанных с исторической реконструкцией (Эверест, Берлинская стена, затонувший «Титаник», сад глазами маленького ребенка). Однако те, что посвящены истории (в т.ч. «Рим 310 года»), являются результатом тщательной подготовки. Асизи происходит из иранской семьи, осевшей в Австрии, он получил профессию архитектора в Техническом университете Дрездена и начинал работу над своими панорамами с того же, что лежит в основе акварелей Гольвена — с топографии и архитектурных пропорций.

Мне довелось познакомиться в дрезденском «Панометре» (в названии соединены слова «панорама» и «газометр») с выставкой и фильмом, посвященными созданию визуального мира панорамы. Первый этап — топография и отрисовка структуры. Затем идет реконструкция архитектурной композиции города, построение объемов. Далее пейзаж подвергается переработке в нужном ракурсе (в центре панорамы стоит высокая платформа, зрители находятся не снизу, а посредине высоты). Наконец, вводятся фигуры и сцены, часть из них — фотографии костюмированных людей, другие отрисованы на компьютере. В отличие от Гольвена Асизи добивается эффекта присутствия, вовлечения в человеческий мир. В панораме барочного Дрездена, высота которой составляет 27 м, а протяженность 105 м, сведены вместе многие сотни фигур, показаны десятки зданий, корабли на Эльбе, дальние пригороды и деревни. Это технически оснащенные реконструкции: панорамы сформированы и рассчитаны на компьютере, распечатаны на пластиковых полотнищах, под руководством Асизи работает целый коллектив. Однако вложенный человеческий труд по архи-

тектурной визуализации и созданию предметного мира чрезвычайно велик и вызывает у публики мощные эмоционально окрашенные переживания. Я провел на платформе в Дрездене больше часа. Успех панорам Асизи в Германии и ряде стран Европы огромен: две панорамы Дрездена демонстрируются постоянно с 2006 г., «Рим в 310 году» побывал в Дрездене, Лейпциге и Пфорцхайме. Когда в 2012 г. была создана панорама античного Пергама, Пергамский музей, расположенный в центре Берлина, решил дополнить свой архитектурный облик цилиндрической башней, предназначенной для постоянного размещения этой панорамы.

Работы Ж.-К. Гольвена, далеко выходящие за рамки археологической иллюстрации, тоже приобрели широкую известность, правда, в достаточно своеобразной форме. Создатели компьютерной игры «Кредо убийцы: начало» поместили ее действие в античную Александрию ради того, чтобы использовать в своих рендерах точные и впечатляющие реконструкции Гольвена (jeanclaudegolvin.com/en/assassins-creed-origins). Сам археолог решил продолжить эксперимент по взаимодействию с массовой культурой и в 2018 г. выпустил два тома комикса «Квадратура», действие которого происходит в Риме, Нарбонне и Александрии (jeanclaudegolvin.com/1ere-bande-dessinee-de-jean-claude-golvin-intitulee-quadratura-presentee-13-novembre-a-narbonne).

Наряду с несколькими другими проектами по визуализации культурного ландшафта прошлого работы Ж.-К. Гольвена показывают большую общественную потребность в реконструкциях, исторически достоверных и в то же время создающих яркие художественные образы. Соединение современных способов подачи (ракурсы у Гольвена) либо технических средств (цифровые панорамы Асизи) с традиционными методами историко-коловедения и классической, даже академической системой работы (топография — план — объемы — фактуры — фигуры — события) порождает богатые содержанием визуальные объекты. Такие произведения позволяют погружаться в эпоху не только специалистам, но и широкому кругу зрителей. Показательно, что графика Гольвена изначально носила прикладной характер, но затем была востребована на уровне познавательной и развлекательной культуры. Схожее явление — феномен настольной игры «Каркассон», созданной немецким дизайнером К.Ю. Вреде в 2000 г. Игровые элементы представляют собой фрагменты красивой средневековой карты, из которых можно складывать дороги, города и фермы. Игра может варьироваться и масштабироваться, не теряя связи с реальным миром европейского Средневековья. Результат — 10 млн проданных комплектов. В этом случае автор с самого начала планировал погружение в мир истории и вовлек в этот мир уникально большую аудиторию.

На мой взгляд, рассмотренные авторские стратегии актуализации прошлого показывают огромный потенциал и возможную роль историка-художника в просветительной культуре XXI в.

Библиография

- Delplace Ch.* Palmyra. Paris: CNRS, 2017.
- Gros de Beler A., Golvin J.-C.* Guide de l'Égypte ancienne. Paris: Edition Errance, 2002.
- Golvin J.-C.* L'Amphithéâtre romain. Paris: Archeologie vivant, 2012.
- Guilliane G., Golvin J.-C.* Les Hypogées protohistoriques de la Méditerranée. Arles: Arles et Fontvieille, 2015.
- Hervé Aufrère S., Golvin J.-C.* L'Égypte restituée. T. 1—3. Paris: Edition Errance, 1991.
- Jean-Claude Golvin, un architecte au cœur de l'histoire. Paris: Edition Errance, 2011.
- L'antiquité retrouvée. Paris: Edition Errance, 2015.
- La Gaule retrouvée. Paris: Edition Errance, 2011.
- Lontcho F., Golvin J.-C.* Rome antique retrouvée. Paris: Edition Errance, 2008.
- Mattia G., Azema M., Golvin J.-C.* Il était une fois ... Les Romains en Languedoc. Paris: Edition Errance, 2012.
- Rites funéraires à Lvgdvnm. Paris: Edition Errance, 2009.

УДК 7.067.4

И.А. Ртущева, I.A. Rtishchewa

АПОЛЛИНАРИЙ ВАСНЕЦОВ. ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ПРОШЛОГО МОСКВЫ

APOLLINARIY VASNETSOV. VISUAL RECONSTRUCTION OF THE PAST OF MOSCOW

Аннотация: в статье рассматриваются произведения А.М. Васнецова, в которых воспроизведены облик и быт древней столицы. Анализируются исторические источники, которыми пользовался художник. Прослеживается процесс поэтапной работы мастера над живописной реконструкцией памятников архитектуры. На этой основе делается вывод: многие археологические наблюдения и заключения художника остаются актуальными и в наши дни.

Abstract: the article deals with the works of A. M. Vasnetsov, which reproduced the appearance and life of the ancient capital. The historical sources used by the artist are analyzed. Traced the process of gradual work over a picturesque reconstruction of architectural monuments. On this basis, it is concluded that many archaeological observations and conclusions of the artist remain relevant today.

Ключевые слова: историческая наука, история Москвы, археология Москвы, исторические источники, история русского искусства, историческая живопись, наука и искусства, А.М. Васнецов, художник-археолог, русская культура.

Keywords: historical science, history of Moscow, archeology of Moscow, historical sources, history of Russian art, historical painting, science and arts, A.M. Vasnetsov, artist-archaeologist, Russian culture.

Исторические пейзажи А.М. Васнецова (1856–1933) — особое художественное явление в культуре конца XIX — конца XX в. В этот период многие художники обращались к сюжетам русской истории; однако, изображая события прошедших веков, они, как правило, не стремились к документальности и достоверности в трактовке архитектурного пейзажа.

А.М. Васнецов — первый живописец, посвятивший себя теме пейзажа-реконструкции средневековой Москвы, основанного на синтезе науки и искусства. Расцвет творчества Васнецова-младшего пришелся на последние десятилетия XIX в. Именно в то время он окончательно поселился в столице и, будучи погруженным в таинственный мир ее прошлого, приступил к работе над серией исторических пейзажей. В его жизнь вошло изучение карт и планов города разного времени, старинных икон с изображениями городских стен и храмов, участие в раскопках на московских улицах, а также их организация. Для достоверной передачи многогранных образов и сюжетов повседневной городской жизни мастер обратился к русскому лубку, русской книжной миниатюре, традиции раскрашенных настенных листов, эпосу и духовному стиху. Большой натуральный исторический и археологический материал художник получил как член Московского археологического общества (с 1900 г.) и комиссии «Старая Москва» (с 1912 г.).

Первые большие работы Васнецова, иллюстрирующие прошлое Москвы, посвящены XVII в. — периоду архитектурного многообразия, культурного расцвета, подъема национального духа. Для полотен данной серии («Улица в Китай-городе. Начало XVII века», 1900, ГРМ; «Москворецкий мост и водяные ворота. Середина XVII века», 1900, ГТГ; «На рассвете у Воскресенского моста. Середина XVII века», 1900, ГТГ; «Всехсвятский каменный мост. Конец XVII века», 1900, Ярославский художественный музей) характерна историческая достоверность. В них художником заложена и еще одна смысловая нагрузка — раскрытие эпического начала русской культуры.

По своей идее эти произведения связаны с более ранним живописным циклом Васнецова, относящимся к его путешествиям по Уралу и Сибири. Если рассмотреть, к примеру, одну из наиболее выразительных работ уральской серии «Северный край. Сибирская река» (1899, ГРМ), то перед нами откроется не только мощная по силе художественной интерпретации панорама, но и сакральное изображение вечной матери-природы, живущей вне времени, по собственным законам жизни и смерти. Символическим кажется и единение в композиции трех стихий: воды, земли и неба, окрашенного кровавыми красками зари — протославянским символом,

стоящим наравне с солнцем и луной. Выполняя полотна данного цикла, Васнецов впервые прикоснулся к раскрытию русского эпического начала, решился показать жизнь в вечности, будучи вдохновлен видами могучей природы.

Очевидную идейную, композиционную и колористическую схожесть можно проследить по историческим московским пейзажам «Улица в Китай-городе. Середина XVII века» и «На рассвете у Воскресенского моста». На фоне тревожного облачного неба, окрашенного проблесками зари, высятся подобно таежному лесу древние московские башни, остроконечные венчания церквей и теремов. Москва, хотя и отчетливо угадывается благодаря исторически точной и детальной трактовке архитектуры, все же видится как некий обобщенный образ былинного древнего города. Такого эффекта древности Васнецов добивается, работая густым широким фактурным мазком и используя краски, близкие русской природе: охристые, глубокие синие и зеленые, темно-красные. Такая приглушенная палитра отсылает к традиции древнерусской живописи, делает живописные полотна похожими на потемневшие от времени иконописные образы.

Жанр, созданный Васнецовым, на протяжении всего XX в. вызывал интерес не только у художественных критиков и историков искусства, но и у ученых-археологов. Историк, археолог и москвовед М.Г. Рабинович отметил заслуги художника так: «...начав сложный путь как любитель отечественной истории... он получил в работе над древними планами, рисунками и другими историческими источниками знания и навыки историка, а в дальнейшем дополнил их практическим опытом археолога-раскопщика» [Рабинович, 1957. С. 47].

В качестве яркого примера реконструкций А.М. Васнецова, основанных на большой исследовательской работе, приведем произведения, посвященные Белому городу — московской крепости, утраченной в середине XVIII в. Интерес к этому памятнику архитектуры возник у художника еще в конце XIX в.: в 1897 г. мастер изобразил его фрагмент на одном из эскизов к опере «Хованщина». С 1901 г. Белый город стал центральным объектом многих исторических пейзажей Васнецова: «Всехсвятский каменный мост. Конец XVII века» (1901, Ярославский художественный музей); далее с большим перерывом последовали акварели — «Семиверхая башня Белого города» (1917, местонахождение неизвестно; 1924, Музей Москвы), «Расцвет Кремля. Всехсвятский мост в конце XVII века» (1922, Музей Москвы), «Лубяной торг на трубе» (1926, Музей Москвы), «У Мясницких ворот» (1926, Музей Москвы).

Наиболее выразительными из них являются «Всехсвятский каменный мост. Конец XVII века» и «Расцвет Кремля. Всехсвятский мост в конце XVII века». Обе панорамные работы не только воссоздают образ Кремля и Замоскворечья того времени, но и демонстрируют давно исчезнувший

памятник — Берсеневские водяные ворота Белого города. Очевидна схожесть композиционного решения обоих произведений, и вместе с тем, обнаруживается разная смысловая подача. Особенность авторского решения полотна 1901 г. — достижение эффекта древней крепостной мощи, сдавливающей и постепенно вытесняющей деревянные постройки. Для акварельной композиции 1922 г. Васнецов выбирает более высокую точку зрения, что помогает ярче показать красоту кремлевского холма, украшенного уходящими в небо величественными соборами. Все постройки Кремля, белокаменные укрепления и Берсеневские ворота тракуются художником особенно изящно, он внимателен даже к мельчайшим архитектурным подробностям. Такой точности помогает добиться и верно выбранная техника — акварельная тонировка поверх карандашного рисунка. Работая над этой акварелью, Васнецов ставит перед собой задачу создать своего рода «парадный портрет» средневековой Москвы.

Создавая визуальные образы прошлого Москвы, А.М. Васнецов основывался на тщательном изучении и анализе источников, дополняя полученные знания чутьем художника-архитектора. В докладе «Остатки Берсеневской воротной башни Белого города» (1922) [Васнецов, 1986. С. 231] художник подробно описал свои научные изыскания, предварявшие живописные реконструкции. Первоначально он изучал только планы и гравюры, выполненные в XVII—XVIII вв. Сопоставив гравюры П. Пикарта 1710 г., рисунки из альбома А. Мейерберга 1661 г. и планы, составленные по велению короля польского и шведского Сигизмунда III (И.Г. Абелином в 1610 г.) и Бориса Годунова (в 1614 г.), художник сделал заключение о наличии двух проездов в сооружении, о покрытии башенных стен и о завершении конструкции в виде двух пирамидальных крыш. Более подробно конструктивные особенности и детали архитектурного убранства ворот автор восстанавливает, апеллируя к образу Смоленского кремля (зодчим обеих крепостей был Федор Конь): «...исчезнувшие Берсеневские ворота имели вид прямоугольной башни и, вероятно, напоминали Никольскую и Предмостную башни в Смоленске» [Там же. С. 232]. Далее им описан его опыт «первой научной фиксации» [Там же. С. 49] и обследование Водяных ворот в натуре. «Остатки исчезнувших Берсеневских ворот были обнаружены мною случайно» [Там же. С. 236]. Благодаря природной наблюдательности живописец заметил фрагменты белокаменной кладки и бревенчатой мостовой в раскопе возле улицы Ленивки. Знание древних планов города помогло ему безошибочно определить принадлежность фрагментов именно Берсеневской воротной башне Белого города. При более подробном изучении находки был выявлен камень «с орнаментом, характерном для надгробных плит, другой имел закругление, соответствующее карнизу или выступу» [Там же]. Вдохновившись натурными исследованиями, открывшимися подробностями и рассмотрев сохранившийся рисунок Арбатских

ворот, свидетельствующий об «архитектурно-художественных... достоинствах» [Там же. С. 237] крепости, Васнецов создал новый парадный образ башни, украшенной традиционным московским узорочьем. Для изучения Белого города Васнецов в 1920-е гг. организовывал археологические наблюдения и разведки в сотрудничестве с археологом И.Я. Стеллецким, в результате чего было сделано множество полевых зарисовок и фиксаций, приложенных мастером к докладу и хранящихся в настоящее время в архиве РГБ.

Таким образом, современная археология Москвы оставляет за художником первенство в начале материального изучения Белого города.

В первом десятилетии XXI в. московские археологи вновь приступили к исследованию Берсеневских водяных ворот, где при земляных работах были обнаружены фрагменты основания башни. Новейшие обмеры и стратиграфия совпали с выполненными Васнецовым в 1922 г., верным оказалось и его предположение о наличии двух проездов. Художник определил найденные им фрагменты кладки как часть стены, в подтверждение чему современные исследователи установили нахождение бутовой кладки фундамента несколько ниже найденных мастером белокаменных плит.

Тенденцию научно обоснованных реконструкций А.М. Васнецова с использованием подобных же художественных приемов продолжают работы, посвященные башне Кутафье. К изображению данного памятника художник обращался дважды, выполнив акварели «В осадное сидение. Троицкий мост и Кутафья башня» (1915, частное собрание) и «Троицкий мост у башни Кутафьи» (между 1915—1920, Музей Москвы). Подъемный бревенчатый мост Кутафьи мастер максимально приблизил к зрителю, заставляя ощутить всю мощь его громады. Васнецов отдает предпочтение конструктивным подробностям памятника, сосредоточивает внимание смотрящего на утраченных деталях шедевра московской архитектуры.

На обеих акварельных реконструкциях А.М. Васнецов изобразил деревянный подъезд к башне (обнаруженный художником-археологом в 1915 г. древний въезд под более поздним каменным), который являлся продолжением деревянной же мостовой. У основания башни он показал явное расширение стен, выложенных из крупного кирпича. Художник изобразил часть строения, которая скрыта теперь от нас вековыми культурными напластованиями (по современным данным, башня в XVII в. была выше примерно на 7 м). При осмотре Кутафьи живописец сумел определить заложенную арку северного въезда и конструктивные особенности, характерные для рычагов подвесного моста. Эти утраченные детали он с особой тщательностью зафиксировал на акварелях-реконструкциях. Дальние их планы открывают малозаметную, но интересную с точки зрения археологии деталь: вдоль берега мы замечаем острые вершины частокола — раннего укрепления берегов р. Неглинной. Существование подобного древнего сооружения подтверждено археологическими работами в Александровском саду во второй половине XX в.

Свои наблюдения башни Кутафьи, проведенные в 1915 г., Васнецов описал в докладе «Мосты старой Москвы» на заседании комиссии «Старая Москва» 11 декабря 1919 г. (протокол 81), рассмотрев этот памятник архитектуры, Троицкую башню и Троицкий мост как единый комплекс. В докладе мастер представил свою гипотезу: «По некоторым данным можно предположить существование у башни Кутафьи подъемного моста, идущего на Троицкий мост... возможно, что нижняя часть Кутафьи древняя (конец XV века) — современная самому мосту; верхняя же — декоративная, не раньше конца XVII века...» [Там же. С. 132]. В ходе реставрационных работ 1975 г. под руководством А.В. Воробьева было выявлено, что «пути не только из посада в Кутафью, но и даже на мост и в Троицкие ворота проходили через искусственные преграды (были обнаружены следы рвов)» [Воробьев, 1980. С. 35]. Существование подъемной части каменного моста не было доказано исследователями: по их предположениям использовался передвижной деревянный настил. Справедливой оказалась предложенная художником датировка: строительство Кутафьи и Троицкого моста связали с 1495—1499 гг., перестройку верхней части — с концом XVII в. Любопытно сопоставить реконструкцию древнего облика Кутафьи-башни, выполненную А.М. Васнецовым, с аналогичными работами второй половины XX в. (реконструкция М.Г.Рабиновича, А.Г.Векслера, А.В. Воробьева): становится очевидным, что за основу взято именно васнецовское изображение предмостной башни.

Работы А.М. Васнецова, посвященные теме старой Москвы, не ограничиваются только документально точным воспроизведением исчезнувшей архитектуры. Среди его произведений можно выделить самостоятельную небольшую серию, в которой художник стремился отразить повседневную жизнь горожан с их верованиями, обычаями и духовными представлениями. Народный дух он видел как «в основе мятежный, совмещающий в себе нередко самые противоречивые элементы, которые, тем не менее, живучи и развиваются» [Васнецов, 1986. С. 124]. Изображая народную жизнь, автор смело обращался к традиции раскрашенного настенного листа и лубочным сюжетам. Подобное происхождение указанной серии обнаруживает себя в пропорции фигур, в цветовом и композиционном решении.

Любопытны акварели «Скоморохи» (1904, ГТГ) и «Медведчики» (1911, частное собрание), изображающие самые неоднозначные явления русской культуры. Художник разделяет эти на первый взгляд схожие сюжеты из прошлого. Акварель «Скоморохи», несмотря на скромный формат, необычайно выразительна. Среди безлюдной заснеженной улицы наперекор метели движется шумная вереница пляшущих и музицирующих скоморохов; их движения и ужимки так красочны, что мы отчетливо представляем, как гулко раздаются задорные выкрики и шумная музыка сквозь зимнюю тишину. Васнецов представил своих героев как некие инфернальные существа, вышедшие из глубины истории и хранящие тради-

ции древних верований Руси языческой. Скоморохи — носители дохристианских знаний, древних мотивов, которые дремлют в сознании народа; «они поддерживали уходящие в прошлое суеверия и магико-мифологические представления» [Макаров, 2006. С. 208]. Сам художник в докладе «Облик старой Москвы» указывает на участие скоморохов в Радунце — дне поминовения усопших, когда после панихиды «приходили скоморохи с домрами и сопелями — начиналось веселье ...и всякая непotreба ...Древний бог Ярило опять праздновал весеннюю победу над смертью» [Васнецов, 1986. С. 124]. Мастер символично помещает рядом со скоморохами юродивого — сакрально схожее с ними явление. Таким образом, простая на первый взгляд акварель несет более глубокий смысл, отображая сосуществование языческих и христианских начал в народной культуре и повседневной жизни.

Главных персонажей второго акварельного листа — медведчиков — Васнецов также изобразил на узкой городской улице, окруженной уходящими в гору деревянными постройками. Город в обеих работах — обобщенный мир, покрытый легкой серебристой снежной дымкой; его герои — древние москвичи, живущие своей обычной и причудливой для нас жизнью. Медведчики с музыкой и криком покидают двор, окруженный толпой зевак: представление с учеными медведями закончено, и «артисты» следуют дальше в поисках новых зрителей. Медведчики — самостоятельное древнее культурное явление, выходящее из языческих времен. Выступления с могучим зверем были популярны и просуществовали достаточно долго — пережили Октябрьскую революцию 1917 г.: поводырей с медведями замечали в Москве в конце 1920-х гг. В загадочном и непредсказуемом звере издревле угадывали черты языческого бога Велеса. С ним связаны многочисленные обряды и верования, он являлся воплощением добрых сил, несущих благополучие и плодородие. По велению поводырей медведь мог обойти вокруг дома, плясать во дворе, отгоняя беду, лечить. А.М. Васнецов, будучи знатоком народной жизни, писал о таких явлениях: «Средневековый строй жизни допетровской Москвы сказывался во всем и проявлялся иногда в таких непонятных формах, которые можно понять, разве только переселившись в то стародавнее время» [Там же. С. 124].

Кропотливый научный подход художника к работе над художественными реконструкциями древней Москвы во многом predetermined их непреходящую актуальность, снискал положительную оценку ученых — археологов, историков, исследователей народного быта.

Библиография

Российская государственная библиотека. Отдел рукописей. Ф. 177. Картон 40. Ед. хр. 9, 14, 38, 40, 45, 70.

Археология Москвы — линия жизни: сборник статей и материалов в связи с 80-летием академика архитектуры, профессора Александра Григорьевича Векс-

лера и к 20-летию крупномасштабных археологических исследований Манежной площади, проводившихся под его руководством / Национальная гильдия хранителей наследия; отв. ред. Л.В. Кондрашев. Москва, 2012. 310 с.

Векслер А.Г. Спасательная археология Москвы. Избранные статьи и материалы // А.М. Васнецов — художник-исследователь Москвы. Москва, 2006. С. 137–154.

Воробьев А.В. Искусство Москвы периода формирования русского централизованного государства. Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования // Реконструкция Кутафы-башни. Москва, 1980. С. 29–41.

Коробков Н.М. Метро и прошлое Москвы. Очерки геологии, истории и археологии Москвы. Ленинград, 1938. 168 с.

Макаров С.М. Шаманы, мasons, цирк: сакральные источники циркового искусства. Москва, 2006. 261 с.

Москва в творчестве А.М. Васнецова: сб. / Науч. ред. А.Г. Векслер. Москва, 1986. 272 с.

Мутья Н.Н. Иван Грозный. Историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX–XX вв. Санкт-Петербург, 2010. 490 с.

Рабинович М.Г. Аполлинарий Васнецов. К столетию со дня рождения // А.М. Васнецов-археолог. Москва, 1957. С. 43–50.

УДК 930

Е.А. Самоделова, E.A. Samodelova

**О ДОСТОИНСТВАХ ВЕРБАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПРИ
УТРАТЕ ЧАСТИ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ВИЗУАЛЬНОГО
РЯДА (НА ПРИМЕРЕ КОМПЛЕКСА ИСТОЧНИКОВ
О ХУДОЖНИКЕ ЕФИМЕ ЧЕСТНЯКОВЕ
ИЗ КОСТРОМСКОЙ ГУБЕРНИИ / ОБЛАСТИ)**

**ABOUT THE MERIT OF VERBAL INFORMATION WHEN THE
PART OF INITIAL VISUAL LINE IS LOST (ON EXAMPLE OF
THE COMPLEX OF SOURCES ABOUT EFIM CHESTNYAKOV
FROM KOSTROMA PROVINCE / DISTRICT)**

Аннотация: в статье на основе сопоставления информации вербальных источников, созданных с помощью звукозаписывающей техники (фонических) и представляющих собой рукописный или печатный текст (письменных), и изобразительных источников реконструируется биография и характеризуются личность Е.В. Честнякова. Исследование базируется на полевых аудиозаписях автора и его коллег-этнографов, документах из региональных архивов, публикациях в местной прессе.

Abstract: in this article the biography of Efim Chestnyakov is reconstructed and his personality is described on the basis of comparison of information from two types of sources. First type is verbal source, it is created with assistance of the audio record apparatus and named as phonic source, present the handwritten or printed text; another named as written source. Second type is visual source. The scientific research is based on the field audio records by author and such his colleagues as ethnographers. In the work also involved the documents from regional archives and the publications in local printed media.

Ключевые слова: историческая наука, текстология фольклора, биография Ефима Честныкова, устная биография, деятель Серебряного века, вербальные источники, экспедиционные аудиозаписи, изобразительные источники, искажение информации, проверка подлинности источников.

Keywords: historical science, textual criticism of folklore, biography of Efim Chestnyakov, oral biography, personality of Silver Age, verbal sources, field audio records, pictorial sources, information distortion, inspection of authenticity of sources.

Под вербальными источниками мы понимаем любые словесные свидетельства: устные; фонические — т.е. такие, когда речь или пение зафиксированы (фонозаписи, звукофиксации, аудиофиксации) с помощью технических устройств (фонографа, магнитофона, аналогового и цифрового диктофона и т.д.) на материальных носителях (фоновалики, грампластинки, лазерные диски и т.д.), благодаря чему могут осуществляться трансляция и прослушивание (радиопередачи и т.д.); письменные — рукописные и печатные [Горяева, 1984; Адлейба, 1984. С. 28; Налепин, 2004. С. 291; Кляус, 2004. С. 78]. Вербальную информацию можно вычлениить из кино-, теле- и видеофильма, интернет-передачи (правда, там она совмещена с визуальным рядом, что в некоторой степени влияет на ее восприятие исследователем). Такие источники, как и все остальные, сохраняются институтами социальной памяти (архивами, музеями, библиотеками) и коллекционерами.

Фольклористы, признающие нахождение объекта своей науки на стыке этнографии, литературоведения, музыковедения, искусствознания и культурологии, разрабатывают комплексную текстологию фольклора (многомерную и многоступенчатую, часто экспериментальную), источниками для которой служат: первичная экспедиционная аудиозапись, видеосъемка и черновые записи в полевом дневнике; расшифровка аудио- и видеофиксации в виде рукописи и/или компьютерного набора. Для сохранения их передают в архив (часто — в несколько архивов, для чего изготавливают равноценные копии, в т.ч. на SD- и DVD-дисках). Основными способами репрезентации являются публикации (прежде всего в научных изданиях) и размещение в интернет-ресурсах (в виде гипертекстовых массивов, виртуальных архивов, электронных баз данных) [Бородкин, Соколов, 1984; Капица, 1998. С. 193—194; Кляус, 2004. С. 77—79; Соловьев, 2011; Владыкина, Корнилов, 2012. С. 30—35; Гримич, 2012. С. 59—61]. Произведе-

ния ряда фольклорных жанров дошли до нас в устной и письменной форме (заговоры — в составе лечебников, народные молитвы — в молитвословах и т.д.). Среди носителей фольклорной традиции есть любители сооружать рукописные своды из произведений устного генезиса (записывать десятки и сотни частушек в тетрадках, составлять песенники). Фольклористы производят фотофиксации лечебников, молитвословов, сводов и т.п. (реже делают ксерокопии и отсканированные копии).

В этой связи следует остановиться на сходстве и различиях визуальных и изобразительных источников. Сходство обусловлено тем, что те и другие являются носителями визуальной информации. На наш взгляд, удобно пользоваться более широким термином «визуальные источники» [Мазур, 2015. С. 169], которые выделяются по содержательному принципу (несут культурно-историческую информацию) и по своему категориальному аппарату не привязаны к вещественному носителю (рассуждение об этом приводит к другой классификации, использующей иные критерии); в этот тип входят изобразительные или иконографические, а также конвенциональные источники (в общей сложности это фотографии и немое кино; рисунки и живопись, скульптура и архитектура; карты и чертежи, графики и таблицы, диаграммы и графические базы данных, трехмерные модели, интернет-сайты и т.п.) [Шмидт, 1985. С. 21–22; Ковальченко, 1987. С. 122].

Аудиовизуальные источники включают звуковую кинохронику и художественные фильмы, видеозаписи [Мандральская, 1981; Мазур, 2015. С. 164]. Немецкий историк Э. Бернгейм в труде «Введение в историческую науку», написанном в 1905 г. — в период появления и начального становления звукозаписывающей техники, отказывал ей в широте использования в будущем: «Только моментальная фотография и фонограф могут кое-что сохранить на продолжительное время, но они до сих пор мало применялись в нашей науке и едва ли найдут когда-либо здесь широкое применение» [Бернгейм, 2011. С. 35]. Тем не менее ученый в параграфе «Учение об источниках» 1-м пунктом поставил: «Непосредственное наблюдение и воспоминание» [Там же]. Результатам процесса непосредственного включенного наблюдения исследователя (как мы сказали бы сейчас) он отдавал приоритет перед другими видами источников: «Исторический материал обладает тем свойством, что только однажды подвергается непосредственному наблюдению, и всякое виденное событие <...> остается в нашем уме только в виде воспоминания» [Там же].

К счастью, Э. Бернгейм ошибся в долгосрочном прогнозе по поводу использования звукозаписывающей техники: ее этнографы как представители исторической науки начали широко применять примерно на рубеже XX–XXI вв. в полевых экспедициях, когда стали доступны диктофоны; фонограммархивы содержат звукозаписи речей исторических деятелей, сделанные с начала XX в. и примерно с того же времени сделавшиеся

предметом анализа историками. До этнографов, в последней четверти XX в., к звукозаписи как особому техническому методу ведения полевой работы обратились фольклористы. Историки тоже стали рассуждать о меж- и мультидисциплинарности исторического знания [Нарский и др., 2008. С. 6], привлекая при классификации исторических источников новые данные терминологической систематики краеведения, музееведения, архивоведения и т.п. [Шмидт, 1985. С. 4, 6].

Уменьшение веса звукозаписывающих приборов и упрощение приемов работы с ними, т.е. портативность и мобильность техники, побудили ученых к активному ее применению для сбора информации и последующего анализа. Л.Н. Пушкарев отмечал расширение объема понятия «исторические источники» в связи с научно-техническим прогрессом [Пушкарев, 1975. С. 6]. С.О. Шмидт размышлял по поводу «дальнейшего развития техники, порождающей новые формы фиксирования, передачи и сохранения информации» [Шмидт, 1985. С. 6]. Перед историками, в т.ч. специалистами в области вспомогательных исторических дисциплин, уже не стоят вопросы о допустимости и правомочности использования звукозаписи и об отношении к аудиофиксациям как к важным историческим (а также историко-культурным, этнографическим, искусствоведческим, филологическим и т.п.) источникам [Перечень... 1999; Якутина, 2002; Попов, 2009; Самоделова, 2013. С. 8, 57, 122, 143–144], хотя у каждого исследователя имеются свои предпочтения в выборе научных методик. Аудиофиксации, исполненные на любом звуковом носителе, историки в советский период относили к типу фонических источников [Ковальченко, 1987. С. 122]. С помощью аудиотехники и соответствующих методов интервью, взятых у обычных граждан (а не только у государственных и политических деятелей), стало возможным напрямую фиксировать такие значимые исторические концепты, как культурные стереотипы, социальные ожидания и опасения, коллективная память [Нарский и др., 2008. С. 7].

Наблюдаются определенные связи между вербальной и визуальной информацией, существует обязательное соотношение между ними, часто в них обнаруживается закономерная последовательность. Вербальная информация основана на визуальной: сначала человек увидел значимое для него событие, а спустя какое-то время передает устами или записывает самостоятельно сведения о нем, стремясь к объективности изложения или, наоборот, внося авторские комментарии. Создателями таких вербально-визуальных источников бывают как сами историки, оказавшиеся в нужном месте в важный час, так и непрофессиональные наблюдатели.

В любом случае первоначальная (исходная) информация подвержена искажению, забвению каких-то подробностей. Она часто включает собственную трактовку события наблюдателем, которая оказывается неоднозначной в содержательном плане: что-то добавляется от себя, незаметно

переосмысливается, невольно или сознательно придумывается. А если визуальная информация передается разными людьми, видевшими одно и то же, то она бывает противоречивой. При том, что исходная информация переходит еще и через вторые и третьи руки (в данном случае — уста), она искажается еще больше и даже способна полностью изменить смысл. Иначе говоря, чем дальше вербальная информация отстоит от события, тем больше она деформируется.

На этот изъян метода визуального наблюдения с вербальной передачей его результатов обратил внимание уже Э. Бернгейм, приведя пример с историческим анекдотом (в прежнем понимании термина): «В основе этого анекдота лежит тот несомненный факт, что одно и то же событие может быть воспринято и понято различно разными наблюдателями. Это объясняется тем, что психические процессы, обуславливающие наши восприятия, представления, суждения и заключения, зависят от свойства наших органов чувств, умственных способностей и настроения, и более или менее различны соответственно обстоятельствам» [Бернгейм, 2011. С. 35].

Важно провести разграничение понятий, относящихся к разным уровням источниковедческой теории: объект и источник информации об объекте; визуальная информация и изобразительный источник; вербальная информация — и фонический и письменный источники. Фонические источники могут быть носителями и вербальной, и визуальной информации. В разных гуманитарных науках (истории, визуальной антропологии, этнологии, фольклористике, журналистике и др.) используются подобные термины: аудиовизуальные источники, документы, фиксации, язык, компоненты традиционных культур [Мандральская, 1981; Бутенко, 2013; Кляус, Воронков, Семенов, 2012. С. 84; Мазур, 2015. С. 164; Грабельников, Гегелова, 2019. С. 4].

Для историков основными являются письменные источники, однако для этнографов и фольклористов они находятся на пограничье вербальных (словесных) и визуальных источников, поскольку, в соответствии с разными источниковедческими критериями, основаны на изобразительных фактах и (или) зрительном восприятии событий. Буквы в письменных источниках отражают определенный графический стиль и представляют историческую эпоху, демонстрируют склад характера писавшего человека, степень его профессионализма или дилетантизма в писательском ремесле и даже психическое состояние в момент написания документа, а сложенные в слова буквы тоже «изображают» некую предметность, и прочитавший их человек таким образом «визуализирует» их, повторяя вслух прочитанное, рассказывая о нем другим людям или на его основе создавая свой пласт информации.

Э. Бернгейм первейшим источником исторической информации назвал воспоминания очевидцев, причем в начале XX в. мемуаристика подверглась

критическому осмыслению по поводу ее документальности: «Новейшие исследования занялись также подробной разработкой сущности воспоминаний: в какой степени точность восприятия зависит от личных способностей, возраста, даже пола, понимания и интереса к предмету и, само собою разумеется, от первоначального точного наблюдения. Но главным образом точность воспоминания зависит от промежутка времени, протекшего со времени наблюдения до воспоминания <...>» [Бернгейм, 2011. С. 36].

Но и изобразительные источники, казавшиеся вполне надежным хранилищем информации, тоже подвержены процессу искажения (например, из-за неумелой реставрации). В отношении предмета нашего изучения — биографии и личности Ефима Честнякова — показательно, что некоторые его рисунки впервые обнародованы на интернет-сайте картинной галереи «Веллум» (г. Москва), и именно их электронная визуализация открыла для исследователей серию новых визуальных (изобразительных) источников [vellum.ru/chestnyakov-efim].

Письменные источники могут теряться как в физическом, так и в содержательном планах: при выцветании чернил, выгорании карандаша, намокании бумаги и т.п.; при исчезновении той языковой версии, на которой были написаны (на древнем языке, на диалекте). Они становятся непонятными при пропадании географических и иных опорных реалий, искажаются при неправильном прочтении.

В ряде случаев вербальная информация, основанная на предшествующей визуальной, оказывается единственным источником. Такое может происходить по нескольким причинам: объект визуализации утрачен; визуальная копия такого объекта не была сделана; «зрительная калька» из-за ее технического несовершенства не отражает всех нюансов подлинника (например, черно-белая фотография, неполная выписка, список другим почерком и с вероятностью допущения ошибок); созданный прежде «визуальный снимок» исчез; подлинник со временем испортился и потребовал реставрации, а неадекватное восстановление исказило его.

Рассмотрим роль вербальных источников как носителей исторической информации на примере уникальной историко-культурной личности, оригинального деятеля-энциклопедиста Ефима Честнякова (настоящие имя-фамилия — Евфимий Васильевич Самойлов, 1874—1961) — художника и писателя Серебряного века, скульптора и фотографа, основателя народного театра, крестьянского зодчего и школьного учителя, жителя д. Шаблово Кологривского уезда/района Костромской губ./обл. и путешественника в с. Новое Мологского уезда Ярославской губ., Санкт-Петербург и Казань с целью обучения искусствам и наукам.

Но даже если бы Честняков не являлся неординарной личностью, он был бы интересен как типаж своей исторической эпохи, в жизни которого отразились события, главные для страны, ее региона и даже конкретного

населенного пункта. Интроспекция изучения историко-культурной фигуры и одновременно «маленького человека», как позиционировал себя Честняков — художник-учитель и «простой деревеньцкий парень», — сводится к поиску, собиранию и систематизации двух видов биографических источников: во-первых, к высказываниям самой исследуемой персоны, зафиксированным в памяти его современников; во-вторых, к рефлексии земляков по поводу его личности и жизненного пути. Оба эти способа исследования отечественной истории через репрезентативную личность в большой степени базируются на вербальных источниках — уже имеющихся и только создаваемых в настоящее время.

Биография Честнякова недостаточно хорошо изучена. Она «раздваивается», распадается на две части: документально подтвержденную — с даты рождения по 1928 г., когда состоялась последняя выставка-дивертисмент художника в г. Кологрив [Игнатъев, 1995. С. 70]; фольклорную (или устную), бытующую в виде меморатов, «слухов и толков», отчасти запущенных в народ самим автором, — с 1929 г. по кончине в 1961 г. Даже документа о захоронении Честнякова на кладбище в с. Илешево Кологривского района нет, хотя могила находится в хорошем состоянии и пользуется популярностью у местных жителей и у приезжих.

Однако сохранились (или пока являются доступными) носители вербальной информации о визуальном объекте, которые могут быть трех типов: вербальными копиями (или, условно говоря, «словесными слепками») невербальных объектов; «визуальными снимками» письменных документов, представленными фотографиями и списками; субъектами-преобразователями визуальных объектов, создающими их словесное описание. Сравните: носитель фольклорной традиции, респондент, информант / информатор — в этнографии и фольклористике; корреспондент, мемуарист и т.п. — в филологии и документальной литературе.

Иконография Ефима Честнякова относится к проблемной области фактографии этой историко-культурной личности и решается на основе источников сложной визуально-вербальной информации. Между тем внешний облик любого человека важен для уяснения психологических свойств личности, позиционирования его социального статуса, отражения эстетических требований эпохи и вообще — для установления подлинности исторического лица, его отличия от вымышленной (фейковой) персоны и виртуального персонажа современности.

В научных книгах о Честнякове и в его литературных сборниках воспроизводится одна групповая фотография, считающаяся единственным документом подобного рода [Игнатъев, Трофимов, 1988. С. 129; Игнатъев, 1995. С. 23]; также публикуется фрагмент этой фотографии, часто в отреставрированном виде. Сделана фотокарточка в Мастерской живописи и рисования княгини М.К. Тенишевой в Санкт-Петербурге, приблизительно

в 1900-е гг. (точнее — в 1901 г.). На ней Честняков запечатлен в составе студийцев, но он расстроен тем, что у него украли картину, на которой скупыми выразительными средствами был начертан художественный замысел будущего большого полотна. Честняков считал, что главное в картине — это композиция и сюжет, что их придумать трудно, а они в конечном счете определяют успех работы.

По этому поводу Честняков сделал приписку к письму от 28 апреля 1902 г., адресованному И.Е. Репину: «Бове в прошлом году снял несколько фотографий с нас в мастерской. И я смотреть не могу на свою физиономию: это черт зн<ает> что такое. И понятно: я был озлоблен и не скрывал своего озлобления. Все стало против меня: и я не мог отвечать на это иначе, напротив, хотел подливать масла в огонь. После моих визитов к Вам я был сбит с панталыку советом: как будто так ни с того ни с сего, здорово живешь, оглушили меня по затылку, так что из глаз искры посыпались; я выпучил глаза, ничего не понимая: вся моя логика, понятия о справедливости — все полетело к черту, все бессмысленно повернулось вверх дном.

Никогда в жизни не было от обиды так горько; у меня на глазах были слезы (а их давно уже, много лет не выжимали они) — не от досады, но от обиды, от горького разочарования, после которого опустела душа моя: до сих пор я верил в идеалы, носил в душе что-то святое» [«Вот перед Вами русский...», 1993. С. 130].

Эта фотография, будучи сделана не в фотоателье, а в непригодном для фотосъемки помещении, оказалась не самого высокого качества. Время не пощадило ее, а после полиграфической обработки для воспроизведения в современной книге она сильно видоизменилась: лицо Честнякова стало отражением не сухощавого, полуголодного человека, а наоборот — вполне упитанного или слишком юного, сохранившего юношескую округлость очертаний [Игнатьев, 1995. С. 11].

В Кологривском краеведческом музее им. Г.А. Ладыженского в зале Ефима Честнякова экспонируется его портрет, выполненный маслом в технике гризайли неизвестным портретистом; в его основу положена вторая фотография художника начала 1900-х гг., из числа двух сделанных фотографом Бове в Мастерской живописи и рисования княгини М.К. Тенишевой [Там же. С. 5].

Единственным графическим изображением Честнякова, авторизованным им (с подписью слева «автопортрет»), является карандашный рисунок юноши в рубашке с красивой вышивкой [Игнатьев, Трофимов, 1988. С. 38; Игнатьев, 1995. С. 7; Честняков, 2012. С. 6]. А.С. Носаль сообщил еще о картине Честнякова, где он вроде бы поместил самого себя в образе обрядового персонажа: «<...> такова картина “Коляда”, где даже изображен автопортрет художника с гармоникой на плече <...>» [Носаль, 1984. Л. 4].

Заведующая Домом-музеем Е.В. Честнякова в д. Шаблово Н.Н. Завьялова в 2009 г. привела устный меморат о том, будто бы существовала также картина, на которой художник показал себя в жанровой сценке: «Очевидцы рассказывают, что у художника была картина, где он изобразил себя у костра в тот самый момент, когда к нему с небес спустилась Пречистая Дева Мария» [Завьялова, 2009. С. 4.]. Этот меморат переводит проблему документальной иконографии Честнякова в фольклорный и религиоведческий планы: жители Кологривского района стремятся не просто обнаружить автопортрет художника, но и наглядно закрепить представление многих православных людей о божественном избранничестве земляка.

Руководитель художественной студии по лепке Петровской глиняной игрушки при Центре народного творчества и туризма «Горница» в г. Кологрив Л.Н. Гладких в 2015 г. показала акварель «Аллегория революции» Честнякова, на которой в центре жанровой сценки изображен герой — бородатый мужчина в короне и в красных плаще и сапогах; он правой рукой удерживает двух белых коней, а левую протягивает к группе крестьян в шапках и лаптях, с красным флагом. Гладких повторяет точку зрения дарителей этой работы А.Ф. и Н.Д. Бородулиных о том, что на ней представлен автопортрет Честнякова в виде литературного героя [Гладких, 2015]. Однако один из земляков Честнякова оспаривает точку зрения о бородатости художника (см. ниже). По поводу этого акварельного жанрового портрета с изображением героя в короне (царь? король?) остается вопрос: это — сугубо литературно-беллетристический персонаж, который проиллюстрирован писателем-художником, или автобиографический литературный герой, зримое alter ego автора? В данном случае визуализация произведения есть, а пояснительной подписи (названия, авторства, даты) нет.

Поскольку Честняков не оставил других авторизованных своих портретов, кроме указанного графического рисунка с подписью «Автопортрет» (или сведения о них еще не найдены либо не обнародованы), то остается ориентироваться на устные сообщения земляков, которые видели художника и могут рассказать о его внешнем облике, о поступках, манере общения, чертах характера, каких-то запомнившихся случаях. Некоторые сведения можно получить только из словесных сообщений: например, о росте, типе фигуры (сухощавая или дородная), цвете волос и глаз. Ни графический рисунок, ни черно-белая фотография не способны передать эту информацию.

В устных меморатах даны сведения о внешности и одежде Честнякова, однако они противоречивы. Земляки видели своего героя в действительности, некоторые даже жили с ним по соседству и должны были бы реалистично повествовать о его внешнем облике. Рассказчики, повторяющие мемораты с чужих слов, вроде бы обязаны еще точнее придерживаться сюжета. Однако сведения очень неоднозначны; в фольклористике такие

источники относятся преимущественно к фольклорным жанрам несказочной прозы и обладают спецификой, которую необходимо учитывать историку, особенно историку-биографу.

Народные рассказчики особо выделяют во внешности Честнякова его рост, стройность, глаза и наличие/отсутствие бороды, причем почти все указанные элементы (кроме сухощавости) оказываются порой прямо противоположными: таковы особенности человеческой памяти. Земляк и сосед художника по д. Шаблово В.П. Лебедев в 2015 г. сообщил о цвете глаз Честнякова: «...глаза, значит, глаза карие». И повторил: «Вот таким я его, значит <помню>: глаза карие» [Воспоминания В.П. Лебедева, 2018. С. 37]. Учительница из г. Кологрив, которая однажды видела Честнякова во время экскурсии с учениками по Кологривскому району, тоже обратила внимание на цвет глаз художника, но в том же 2015 г. привела и противоположную точку зрения других людей: «На лице ничего нет необычного, кроме глаз. Глаза у него карие, а с одним стариком, ну, чуть что говорил: а кому как кажется! Мне кажется — синие, другим кажется — ничего нет. (Это сам Ефим так говорил, да? — Е.С.) Нет, гражданин, который с ним был знаком. А я говорю: я увидела карие глаза без зрачков. Крупные карие глаза без зрачков.

Разговаривая с человеком, смотришь на него: иначе неудобно! <...> Но встречаться взглядом с ним было неприятно: не по себе. Просто не по себе. Поэтому я смотрела ему в лицо, меж бровей — как будто в глаза, вот» [Учительница, 2015 — из личного архива; в сокращ.: Самоделова, 2016(а). С. 170].

Искусствовед А.С. Носаль в заметке 1984 г. также акцентировал внимание на выражении глаз Честнякова, увидел в них мощную энергетику: «Его глаза излучали огромную внутреннюю энергию, что свойственно людям, отзывчивым на чужую боль и волевым...» [Носаль, 1984. Л. 2]. В.П. Лебедев тоже вспомнил об особом выражении глаз Честнякова: «Те, кто помнят его, наверное, прежде всего помнят его острый излучающий взгляд. Он редко смотрел собеседнику прямо в глаза» [Лебедев, 2009. С. 2].

Об особенном взгляде Честнякова сообщил в 1995 г. И.Ш. Шевелев, вспоминая о встрече с художником во время искусствоведческой экспедиции Костромского историко-архитектурного музея-заповедника 1960 г., когда тот начал пристально всматриваться в музейную сотрудницу: «<...> и тут он увидел лицо нашей Ани и уже не сводил с него глаз. Он начал движение — вокруг Ани, поднимая кисти рук, и наклонял голову, и, вглядываясь, речитативом напевал: рана — рана — рана; рана — рана — рана... И — позвал нас к себе» [Шевелев, 1999. С. 43]. Причина особого интереса к Анне стала понятна, когда участники экспедиции оказались в доме-«овине» Честнякова: «В комнатках, на которые членился овин в 1 этаже, был полумрак, все стены затянуты холстом, покрытым почернев-

шей живописью, которая в полумраке казалась пространством помещения, наполненным фигурками, и глиняные фигурки людей, расставленные на лавках, казались выступившими из холста, а точнее — из стен, потому что все стыки стен, обитых холстом, и стыки потолка тонули во мраке. И все лица детей и подростков, глядевшие на нас с холстов и в глине, были лицом нашей Ани!!» [Там же].

И.Ш. Шевелев обрисовал архаичный для 1960 г. облик художника: «Я увидел его внезапно, уже в сумерках, в нескольких метрах; невысокий старик, босой, в белых портах и рубашке навывпуск» [Там же]. На порты Честнякова обратила внимание упомянутая учительница из г. Кологрив, проводившая экскурсию с учениками по Кологривскому району и зашедшая к художнику: «В холщовой рубахе, в холщовых портах: не в брюках — в портах, вот; босяком» [Учительница, 2015; опубл.: Самоделова, 2016(а). С. 169].

Очевидно, некоторые мемораты послужили даже основой для авторских сочинений, созданных писателями после кончины художника. В.П. Лебедев опровергает правдивость портрета Честнякова, обрисованного в песне: «<...> бороды он не носил. Значит, вот тут песня даже костромская была: “Ефимушка, Ефимушка, седая борода!” А бороды у его не было, бороды. Ну, он каким-то ножницам, значит, так: маленькие ножницы у его были, помню. Ну, бритвы у его не было. Вот он подстригётся, ну, у него поросль маленько была, значит. <...> Помню: седые волосы у него были. Седые волосы. Вот так, высокий он был, худощавый» [Воспоминания В.П. Лебедева, 2018. С. 37]. Честняков имел внешний вид учителя-интеллигента, в то время как местные крестьяне носили бороды.

В.Д. Нечаева, 1932 г. р., из д. Тодино Кологривского р-на, вспоминала: «Был он высоким, худощавым, со светлыми стриженными волосами, на вид благообразный, лет пятидесяти» [Пути в избах, 2008. С. 243]. Учительница из г. Кологрив вспоминала, как она увидела Честнякова во время экскурсии: «Старенький, тощенький, бледненький, седой» [Учительница, 2015; опубл.: Самоделова, 2016(б). С. 403]. Сосед художника В.П. Лебедев рассказывает про его внешность: «Меня часто спрашивают: ну, ты вот его помнишь, дак как, значит, как он выглядел? <...> Я так, значит, объясняю: высокий, худощавый, прямой, значит, энергичный! Энергичный всегда! Всегда, значит, прямой. По его возрасту, ну уж я помню возраст более преклонный, значит» [Воспоминания В.П. Лебедева, 2018. С. 37].

Точные портретные черты Честнякова стерлись с течением времени, в результате чего возник его фольклорный облик. В быличке про художника, записанной в 1981 г. в Островском р-не Костромской обл., сочетаются разнообразные изобразительные черты — правдивые (про высокий рост) и вымышленные (про неаккуратность прически): «Вышел — высокий, косматый: “Раз пришли — заходите”» [Зуева, Кирдан, 1998. С. 17].

Некоторые вопросы для исследования жизни Честнякова могут быть поставлены лишь на основе словесных (устных или письменных) источников — например: учился ли Честняков в Учительском институте в первый свой приезд в Санкт-Петербург в конце 1890-х гг., преподавал ли он рисование в Кологривском педтехникуме в советское время? Письменные свидетельства порождают другие вопросы: опубликованы ли его иллюстрации к книге «Сироты из Фростмо» шведской писательницы Л. Фитингоф [Игнатъев, 1995. С. 50]; какие литературные произведения Честнякова и сколько раз при его жизни были опубликованы и т.д.

Но бывают ситуации, когда визуального источника не было и не могло быть по определению, хотя возможен или даже имеется изобразительный источник, сотворенный художником. Напр., у Честнякова-писателя есть такой персонаж, как лизун: к нему направлены авторские характеристики, создана акварель с его изображением [Честняков, 2011. С. 71]. Персонаж явно фольклорный, однако записи устно-поэтических произведений о нем на данный момент не выявлены. Из опубликованных рукописей Честнякова о лизуне известно следующее:

«— Ой, баушка, иди... Домой Лизун пришел, муку слизал овсяную, оржаную, пшеничную, лапшинную... А язык-от у Лизуна, как терка.

— Большой язык, большой...

— А где Лизун-от живет, бауш?

— В овине, в трубе, за квасницей, в голбце...» [Игнатъев, 1995. С. 31; Игнатъев, Трофимов, 1988. С. 30; варианты: Честняков, 2011. С. 93, 133].

Возникает ряд вопросов источниковедческого порядка. Например: имеются ли иные достоверные сведения о лизуне, почерпнутые от земляков художника профессиональными фольклористами? Возможно ли раздобыть их сейчас? Удастся ли узнать о лизуне больше, чем сообщил художник? Можно ли разыскать принципиально иные сведения (напр., о внешнем виде, включая рост, цвет глаз, мохнатость туловища; о размере персонажа, вероятности увидеть и услышать его и т.д.), по которым получится реконструировать типаж? Например, включить его в некий хронологический ряд: отметить его приуроченность к какому-либо календарному празднику, найти ритуальные действия по отношению к нему и т.п. Можно ли очертить ареал обитания этого мифического персонажа? Существуют ли для его обозначения другие, далекие и близкие диалектные названия? Выйдет ли в итоге вариативная и, следовательно, размытая картина, с нечеткими очертаниями?

Честняков мог придать внешний облик такому неопределенному персонажу — нарисовать или слепить его из глины, а исследователь способен установить лишь его «словесный портрет», причем воссоздать его на основе устных сообщений земляков писателя и жителей соседних регионов. Однако вдруг обнаружится еще какой-то изобразительный источник — но

вый, доселе неизвестный, выполненный Честняковым? И тогда сопоставление со словесным портретом поможет атрибутировать его.

Как и устные, письменные источники тоже могут утрачивать первоначальный смысл. В рукописи Честнякова с условным названием «<Сказки женихи>» при публикации допущено неверное прочтение текста: «[Вышли замуж наши девицы..] Гуляют свадьбы все вместе в Лондушкиных палатах.. (Честняков в рукописях часто использовал две точки вместо многоточия, хотя оно у него тоже встречается; публикатор Т.П. Сухова сохранила этот авторский знак. — *Е.С.*) Как отгуляли <, > стали собираться на тохмины в гости. И говорят старики: “Вы найдите нам женихов нашим дочкам — стали невесты, пора и просватать...” [Честняков, 2011. С. 106]. Что такое «тохмины»? Судя по экспедиционным материалам из Мантуровского района Костромской области (его земли входили в Кологривский уезд), это «тойзменно» — отозвины, посещение родителей молодой жены на второй день после венчания [Малышева, 2016]. В более отдаленном Шарьинском районе такое праздничное проведение тещи еще носило название «тозьмины» [Кулагина, 1996. С. 110—111] и отмечалось через несколько недель.

Другие вербальные (письменные и устные) источники оказываются непонятными, когда исчезают указанные в них географические реалии. В приведенной рукописи стали безликими и неопределенными «Лондушкины палаты». Смысл такого названия прояснил уроженец д. Лучкино и ныне житель Хáпово Кологривского р-на Н.И. Прóсвиров: «В Нижней Вáрзенге то́жо лесопункт Гиляровский (?) был-работал, на Лондушке посёлок был. (А Лондушка — это что такое? — *Е.С.*) А это речка есть — Сéха и Лондушка, а потом они все сольются и пойдёт Пóнга. И Пóнга — она впадает уже в Унжу, вот» [Воспоминания Н.И. Просвинова и В.В. Тужикова, 2017. С. 10].

Вербальные (как аудио-, так и письменные) источники способны разрешить вопросы, возникающие при изучении изобразительных источников. Так, у Честнякова имеется сложное произведение, построенное по типу народного лубка: в картину «Коляда» вписано одноименное стихотворение, основанное на сюжете народной святочной песни. При разглядывании написанной маслом картины непонятно: почему дети босые и держат цветущий подсолнух, а под окнами гуляют куры по траве (ведь Святки проходят зимой)? Фольклорист П.Г. Богатырев (младший современник Е.В. Честнякова) вывел закономерность: чем севернее территория, куда передвигались и где обосновались русские переселенцы с юга, тем меньше наблюдается точной привязки к церковному и сельскохозяйственному календарю старинных обрядовых песен. Ученый отмечал: «Великорусы, особенно это следует сказать о северновеликорусах, находясь на крайнем пункте распространения славян, сталкиваясь с народами, этнически резко

отличающимися от славян, теряли многие обряды, общие всем славянам, и не воспринимали новых обрядов, которые усваивались остальными славянами, не воспринимали также модификаций, вносимых этими славянами в старые обряды, то есть, короче говоря, некоторые обряды великорусов не переживались совместно со всеми славянами. В частности, целый ряд обрядов, связанных с кануном Рождества, переживаемых сообща славянскими народами, а в некоторых случаях даже переживаемых славянами сообща с другими европейскими народами, у великорусов или исчез, или даже никогда не совершался» [Богатырев, 2007. С. 281].

Святочный обряд колядования в Кологривском уезде уже при жизни Честнякова не встречался в своем типичном виде. Художник передвинул обряд праздничного обхода крестьянских домов с зимнего рождественского времени на летние праздники, в остальном соблюдая древнюю структуру ритуально-поздравительного окликанья хозяев. В литературном творчестве Честнякова много говорится о Фролове дне, т.е. дне Святых Флора и Лавра (31/18 августа по н./ст. стилю); об этом приходском празднике вспоминают и многие жители Кологривского р-на.

Подсолнух действительно был реквизитом народного театра под руководством Честнякова и являлся атрибутом «наряжонок»-ряженных в календарно-обрядовом обходе крестьянских домов. Вот как об этом рассказала уроженка д. Хапово А.А. Валерова, 1926 г. р.: «Представления устраивались в доме Августы Ивановны (д. Хапово), ряженные плясали, в руках держали палку с подсолнухами. Подсолнухи из тряпок шил Честняков» [Валерова, 1998 — из личного архива автора].

Бывают и противоположные случаи, когда вроде бы из ниоткуда возникают новые письменные источники — из них формируются разделы в книгах писателя, изданных после его кончины; в академической практике такие литературные подборки относились бы к *Dubia* («приписываемое»). В.П. Лебедев размышлял о стремлении некоторых земляков Честнякова неоправданно пополнить его литературное наследие, что происходило из большой любви к его творчеству и одновременно из-за неосведомленности публикаторов: «Особенно Я*(мною намеренно убрана указанная В.П. Лебедевым фамилия. — Е.С.) вольности допускала большие. Приписала эти стихи к ему, значит, а совершенно не евовные стихи: духовные стихи где-то она, не знаю, из книжек из святых, наверно, выписала и приписала это к Ефиму. Ну вот, простите! Прости меня, Господи!» [Лебедев, 2015 — из личного архива автора].

Многие устные воспоминания современников, относящиеся к вербальным источникам, выступают одним из важнейших способов (если не единственным) проникнуть в психологию творчества Честнякова. В.П. Лебедев рассказал об уникальном случае присутствия при работе художника: «Он всё-таки сидел, привёл меня, значит, в свой этот, наверх, в художествен-

ную мастерскую: “Талька, садись”, — говорит. Я не знаю: что-то мы с ним поговорили, чего-то уж я не помню. И вот я сижу, а он: картина евонная вот на такой — как называется? <...> О, мольберт, а ведь большие у его картины-то! И вот на большой картине и он что-то тут подправлял. Так тихо! Значит, я сижу, он — тишина такая! Я как-то вроде как в какую-то в другое ощущение я попал, значит! Тишина, он ничего мне не говорит, ничего. Я, значит: какое-то замешательство такое. И он чего-то подправлял на этой картине. Чего-то — вот единственный раз я видел. А, ну да! И вот у меня ощущение такое: я как будто где-то побывал в другом <мире>, не знаю!» [Воспоминания В.П. Лебедева, 2018. С. 48].

Реально-исторический мир и художественный макрокосм Честнякова многогранны, основаны на знании художником действительности и повседневном бытии, на фольклоре и этнографическом материале, на путешествии учителя-крестьянина в Санкт-Петербург, Казань, Кинешму, Кострому, ряд сел и соседних деревень. Словесные произведения Честняков писал на костромском диалекте и издавал в 1914—1915 гг. — в журнале «Солнышко» и отдельной книгой [Честняков, 1914]. Посмертные издания напечатаны по-разному: большая часть — на литературном языке, но с соблюдением диалектизмов [Честняков, 1999; Честняков, 2007; Честняков, 2012]; меньшая — полностью на диалекте, включая его особенные синтаксические конструкции и особые звуки [Честняков, 2011]. Ко всем поздним изданиям непременно приложен словарь диалектных слов, без которого постижение смысла произведений писателя затруднительно.

Известно, что Честняков трепетно относился к родной речи в ее локальной версии, хотя по образованию был учителем народных училищ и прекрасно владел литературным языком, который в его юности находился в стадии становления. В поэзии Честнякова действуют иностранные фольклорные персонажи, придуманные герои и социальные чины (феи, русалки-ундины, весты, гномы и принцессы, китайский парнишка Талейко, его отец Налэфалейко и мама Няфиня) [Честняков, 1999. С. 62, 64, 88, 145, 193, 258, 269—270], мифологические герои, писатели и ученые, исторические деятели разных народов (Орфей, Прометей, Геродот, Гамлет, Шекспир Вильям, Дарвин, Бонапарт Наполеон, Эдисон) [Честняков, 1999. С. 88, 140, 201, 208, 233, 259; Честняков, 2012. С. 281]. Тем не менее художник ратовал за сохранение кологривского диалекта, который он считал коренным русским языком.

Земляк В.П. Лебедев вспоминал о недовольстве Честнякова, услышавшего нарочитый «акающий» говор паренька, посланного на учебу в ФЗО (т.е. на фабрично-заводское обучение) и побывавшего далеко за пределами д. Шаблово: «Нахвтался там где-то, значит, слов-то и начинает, это значит, как вроде похвастаться. Нахвтался: на “а” начинает, значит! Ну уж не по-шабловски, в общем, разговор. Он слушал-слушал, Ефим-то,

вдруг слезает с печки, значит, такой возбуждённый: “Исковеркали русский язык!” Так, значит, и высказывание — как сейчас помню: “Возьмите большую хвастину и ганите каров в паля!” Каждое слово у него на “а”, значит, выходит. Вот он это, значит: “Исковеркали русский язык!” Так все на “а”, на “а”! А почему все на “а”-то, ведь действительно? “Хвастинной ганите каров в паля!” Он вот так ходит перед нами, помню, значит, и: “Русский язык”, значит. Так что он предлагал даже вот “у-краткое” — ввести надо слово: “еўшшына”, например. <...> А еўшшына — ольха это по-научному, а у нас еўшшынник был. Еўшшына — да и всё. Или: “баўшка”. Баўшка — вот по-русски, по-простому. Надо “у-краткое”, говорит, ввести. Вот я слышал от его это» [Воспоминания В.П. Лебедева, 2018. С. 40].

В.П. Лебедев привел словесные примеры, демонстрирующие разницу между кологривским «окающим» говором и литературной речью: «Язык-то был ведь: вот не “медвѣдь”, а “медвѣдь”; “Богу на свѣчку” — “Богу на свѣчку”, не “на свѣчку”, а “на свѣчку”. “Богу на свѣчку, а нам по яичку”. “На свѣчку”, “медвѣдь”, значит, вот это у нас говор. И “шѣл” — например: “шѣў” — так малѣнько. <...> И потом он очень переживал, что вот русский-то...» [Там же].

Приведенные сообщения В.П. Лебедева, относясь к вербальным источникам, свидетельствуют о том, что Честняков не только зафиксировал письменно собственные мысли о коренном русском языке, но и неоднократно излагал их своим землякам, стремясь донести до них личное понимание ценности родной речи. Устные свидетельства современников дополняют и подтверждают размышления Честнякова, доверенные им бумаге. В стихотворении «Своя критика о себе» он писал:

А знаешь сам: стремятся все
К словосказательной красе..
Менять примерно о и <?> а<,>
Сказать: «дама, папы, Масква»..
А у него же — Русь в корни<,>
Как говорилось искони..
[(Не скажет он: «баран.. авца..
Бабы пасодот у атца.. <>>)] [Честняков, 2011. С. 15].

Также известно «<Письмо о редактировании>» Честнякова к неизвестному уважаемому адресату, в котором он сетовал по поводу намеренных искажений диалектной речи, допущенных журналом «Солнышко» при публикации сказки «Чудесное яблоко» (1914; авторское название «Чудесный яблоч») [Честняков, 2011. С. 15–17; под др. условным названием: Честняков, 2007. С. 343–346]. Мемуары А.Г. Громова [Громов, 1999. С. 310] и устные вербальные источники, содержащие те же «биографиче-

ские сюжеты», привносят новые оттенки в документированное знание о Честнякове.

На наш взгляд, нуждаются в аудиофиксации и все сообщения этнографического и историко-краеведческого характера, услышанные от земляков художника — жителей Кологривского района, всей Костромской области и сопредельных территорий Вологодской, Ярославской, Ивановской и Нижегородской областей. Такие устные свидетельства расширяют сразу два типа контекстов жизнедеятельности Честнякова — биографический и литературный, обогащают его новыми познавательными деталями.

Например, семантическое поле жилища Честнякова, которое он именовал «овином» и «шалашкой», существенно дополняет сообщение В.П. Лебедева о разных хозяйственных сооружениях, построенных в пределах крестьянской усадьбы или в некотором отдалении от нее: «Житница — это зерно хранили. <...> Постройка, да, вроде такого небольшого, значит, помещения: из брёвен срублено, значит, и как следует! Как вроде баньки какой, но, значит, с сусекам: тут сусек — рожь, тут сусек — овёс, тут сусек — горох, тут сусек, значит, и хранить ведь надо! <...> Дальше, за житницам — овины. Это, значит, крытики. Крытик. Крытик — это ладонь делали, специальную ладонь: глиной заливали, засушивали, и это крышу делали, значит. И тут и молотили — на этой ладони» (Лебедев, 2015 — из личного архива).

Такие же научные разыскания надо производить с названиями местных кушаний и их народными рецептами: это важные этнографические объекты, поскольку Честняков не придумывал их в своем литературном творчестве, а основывался на реальном практическом опыте в его локальном варианте [Самоделова, 2017]. Ставится исследовательская задача: прочитать названия кушаний, узнать географию их распространения, приуроченность к праздникам или будничным характер, записать местные варианты их приготовления, способ подачи в определенного вида посуде с ее наименованием; сверить с данными диалектных словарей, учитывая территорию (в другой местности могут наблюдаться существенные отличия в словесных обозначениях и рецептах). Таким образом этнологические материалы, ценные сами по себе, становятся важными вербальными источниками при изучении биографии исторической личности.

Вербальные источники иногда дают важные подсказки и содержат странные ответы. Например, возникает вопрос: почему Честняков выбрал Казанскую художественную школу, а не любую другую? В монографии В.Я. Игнатьева обоснование выбора сводится к тому, что в Казани была лучшая на тот момент рисовальная школа. Но Казань расположена далеко от д. Шаблово! Санкт-Петербургское центральное училище технического рисования барона Штиглица [Марголин, 1912. С. 132] в столице, куда уже прибыл Честняков, больше подходит под его учительские запросы и в него

относительно легко попасть, не требуется «ценз» — свидетельство о предыдущем художественном образовании. А что там учат заодно черчению и делают сильный акцент на этом предмете, так и земских учителей (а Честняков именно такой!) обучали землемерию, что было чрезвычайно полезно в сельской местности.

В научных трудах В.Я. Игнатьева имеется «побочная информация», либо не используемая далее, либо искаженная (что вероятно): 1) А.В. Панов — земляк и старший товарищ Честнякова, родом из с. Илешево в 4 верстах от д. Шаблово, учился в Казанской духовной академии [Игнатьев, 1995. С. 15; Игнатьев, Трофимов, 1988. С. 37]; 2) указан художник Игишин, причем он единственный без имени-отчества или хотя бы инициалов [Игнатьев, 1995. С. 32]! Однако известно, что художник из Костромы Н.И. Фешин обучался в Академии художеств в Санкт-Петербурге, был любимым учеником И.Е. Репина и потом преподавал в Казанской художественной школе, а в монографиях о Честнякове его фамилия не фигурирует. Вдруг фамилия этого современника Честнякова неверно прочитана?

В данном случае словесная информация — это «наше все», т.к. подробных, хорошо читаемых, информативных документов про Игишина-Фешина нет, а в материалах про Панова не хватает информативности. Даже само возвращение из небытия имени Честнякова связано с вербальным (устным) источником, хотя и искаженным: экспедиция Костромского художественного музея в 1968 г. резко изменила маршрут, когда услышала от попутчика в автобусе историю про художника Ефима, «после которого осталось немало картин, а еще глинянок-игрушек, что он и песни мог слагать, и сказки, и был не абы кто, но в Питере у Репкина какого-то учился» [Обухов, 1999. С. 9; см. также: Игнатьев, Трофимов, 1988. С. 11].

При отсутствии подлинных портретных данных единственными источниками сведений о любом историческом лице (в т.ч. Честнякове) — о телосложении, одежде, типичных жестах и походке, о посещении любимых мест, о встречах с разными людьми и другой визуальной информации — становятся воспоминания его современников. Эти воспоминания носят устный или письменный характер (соответственно являются мемуарами или мемуарами), могут дополняться в связи с вопросами интервьюеров, с частым воспроизведением памятных переживаний в речи или в сознании носителей информации, с их желанием дополнить свои сообщения.

Жители Кологривского района вспоминают про белый халат (военно-морской китель) Честнякова и про куртку с заплатами, что сопоставимо с изображением на рисунках и в «сочинушках» [Игнатьев, 1995. С. 58] Честнякова детей и взрослых, одетых в одежду с заплатами. Известны сюжеты легендарного свойства, в которых Честняков выступает народным праведником, к нему являлась Богородица и над ним витали ангелы; он обустроил Ефимов ключик и оказался причастен к появлению Зеленого

храма в лесу; его деревенская подружка В.А. Кудрявцева обустроила Варварин ключик, названный ее именем; его нестандартное поведение напоминает юродивого; после смерти он помогает людям, пришедшим к нему на могилу и взявшим частицу земли оттуда, еще он приходит во снах к людям и содействует принятию правильного решения. Это — целое направление мыслей земляков-крестьян о Честнякове. Получается, что изустная биография художника носит житийный характер, уподоблена житиям местночтимых святых. В этом плане биография Честнякова вполне типична, основана на смысловых жанровых клише и выстроена по святоотеческому житийному канону; она сопоставима с подобными жизнеописаниями других пока неканонизированных праведников того же периода: Пелагеи Захаровской (с. Захарово), Екатерины Михайловны (Хлуденёвой, г. Сапожок Рязанской области) и др.; хотя, безусловно, имеются содержательные нюансы, связанные с профессиональной деятельностью художника.

Прямые (первичные) вербальные источники порождают вторичные, поданные из вторых и третьих уст и частично утрачивающие в связи с этим достоверность информации. Вербальные источники (несмотря на то, что основаны на визуальном ряде) привносят дополнительную информацию, которая не содержалась в первоначальных зрительных образах. К такой дополнительной информации о Честнякове относятся все виды звуковой информации (музыкальной, певческой, речевой с ее диалектной характеристикой). Известны полевые заметки «Экспедиции к Ефимову ключу (Из хроники экспедиций Костромского художественного музея» В.Я. Игнатъева и записаны устные мемораты об использовании Честняковым самодельных глиняных свистулек, дудочки и маленькой гармонии типа концертино, об изобретении новых духовых инструментов, о распевании им частушек, фольклорных и сочиненных песенок, об обучении нотной грамоте крестьянских ребятишек, о суждениях о пользе пения [Игнатъев, Трофимов, 1988. С. 149; Пути в избах, 2008. С. 77, 145, 185 и др.; Воспоминания В.П. Лебедева, 2018. С. 9, 11].

Исторические источники обязательно подвергаются научной критике. Проверка на подлинность вербальных источников осуществляется разными методами: путем их сложения и сопоставления; способом соотнесения изложенных в них сведений с сохранившимися историко-культурными реалиями того времени, с биографиями упомянутых лиц и т.п.; доверием к информанту, базирующемся на положительной оценке его личности коллегами, односельчанами и т.п.

Чтобы содержание вербальных источников не искажалось, не вызвало произвольную интерпретацию собирателя, необходимо фиксировать все речи информанта с помощью технических средств — диктофона или видеокамеры, либо просить его изложить сведения письменно (на бумаге, прислать по электронной почте или в виде SMS-сообщения), либо записать самому исследователю и попросить рассказчика авторизовать их.

Текстологический интерес представляет собой сопоставление всех имеющихся вербальных источников: устных сообщений разных информантов, данных различным собирателям; таких же сообщений, изложенных в личной непринужденной беседе с учеными-полевыми или произнесенных на видео- и кинокамеру, опубликованных в составе документального фильма; устной информации разных информантов, преподнесенной одному собирателю; устных интервью одного информанта, произведенных одним исследователем в разные сеансы записи, с неодинаковыми временными интервалами, при различных обстоятельствах, в праздничные дни и будни, в ситуации тет-а-тет или в группе и т.д.; устных свидетельств одного информанта, данных нескольким или одному собирателю, хранящихся в архивах и опубликованных в периодической и книжной печати; письменных свидетельств одного или многих информантов, опубликованных в разных печатных средствах.

Наблюдается изменение идейной направленности и содержательной части разных интервью одного и того же информанта в зависимости от особенностей исторических периодов развития страны, которые накладывали различные типы цензуры и вызывали ответную автоцензуру историка-интервьюера и его респондента (интервьюируемого), культивировали различные авторитеты власти, понятия о патриотизме и т.д. Учет этих особенностей, «сноска на время» позволяет точнее постичь и почти зримо представить ту культурную среду, которая неизбежно становится обязательным фоном любой вербальной информации. В случае с Честняковым рубежом двух этапов собирания вербальной информации оказывается 1991 г., завершивший советское время. Интересно проследить разнонаправленность векторов устных сообщений о Честнякове: с одной стороны, наблюдается хронологическая стабильность бытования фольклорных легенд о народном праведнике, без влияния на них социализма или капитализма; с другой стороны, декларируемая свобода слова нового времени актуализировала сюжеты о взаимоотношениях художника с властью.

Нелишним оказывается и вопрос о том, откуда информант черпал информацию: лично видел и наблюдал, слышал в пересказе от других лиц, прочитал в книге или газете более позднего времени. Этим вопросом отсеиваются (точнее, отодвигаются на дальний план) сведения, заведомо носящие вторичный книжный характер (мы не имеем в виду те книги, которые читал информант и изучаемый человек, ставший объектом информации). Хотя, после исчерпания непосредственных личных знаний об изучаемом человеке, данные о чтении книг о нем тоже могут оказаться полезными для уточнения поступательно-возвратного механизма гуманитарных знаний об историческом лице, о психологической, культурной, информационной и иной востребованности самых разных сведений о нем.

Не соответствующие исторической действительности вербальные сведения тоже полезны: для изучения распространяющихся в народе «слухов

и толков», порождения культа местного героя, мифологизации его, а также для анализа психологического настроения местных жителей, их менталитета, краевого патриотизма и т.п., для отслеживания динамики квазифольклорных текстов и видоизменяемости хронологических срезов локального этнографического материала. В случае с Честняковым еще имеются ложные сведения, сознательно пущенные им в народ: об учебе вместе с В.И. Лениным, о службе в армии, о путешествии по Европе (пребывании в Венеции и др.).

Беседы с земляками Честнякова помогают в разрешении вопроса о количестве «глинянок» в составе «Кордона»: сохранилось около четырех десятков, а называется до 800 штук [Игнатъев, 1995. С. 54]! Имеются устные объяснения земляков Честнякова о том, куда девались остальные, при этом сообщаются разные сюжеты: он их сознательно разбивал по одной штуке, занимаясь «гаданием» о судьбе односельчан, которые просили его об этом; он предсказывал войну и прогнозировал множество увечных и погибших солдат, отбивая у «глинянок» руки, ноги и головы; он символически похоронил убитых на фронте, закопав «куколок» в землю.

Беседы с жителями Кологривского района и с выходцами оттуда содействуют постановке аналогичных вопросов о живописных полотнах, акварелях, иконах и иллюстрациях Честнякова: узнать, сколько их, у кого находятся или находились, целы ли, имеются ли фотокопии?

Важен и вопрос о названии оригинальной 2-этажной избы Честнякова, выстроенной им по личному проекту: почему она именуется «овином» и «шалашкой»? Как выглядели типовые крестьянские овины и шалашки в Кологривском уезде/районе? Видят ли современные старожилы их изображения на картинах и рисунках Честнякова?

На вербальной информации в большой степени конструируются районные «культурные бренды», прокладываются туристические маршруты и т.п. В отношении Честнякова памятными объектами на туристических тропах стали следующие: вся д. Шаблово с реконструированным Домом-музеем Е.В. Честнякова, с уцелевшим подлинным домиком его эпохи, с исчезнувшей часовней, описанной им; Ефимов ключик — с придуманным после смерти Честнякова названием; Варварин ключик, куда ходила В.А. Кудрявцева — хорошая знакомая художника; Зеленый храм в лесу, где он молился; улица Честнякова в г. Кологрив, которой раньше просто не существовало, хотя она и расположена в центре города; особняк князя Д.К. (или С.А.?) Абашидзе, аджарского (или грузинского?) сторонника Шамиля, сосланного в г. Кологрив, с 1883 г. был гласным Кологривского земского собрания [www.proselki.ru/topics/kologriv/kologriv.topic.htm; holiday-trips.ru/page/kologrivskij-morok], в его доме в 1921—1928 гг. проходили заседания уездного комитета РСДРП(б); городская усадьба П.П. Перфильева, главы земского собрания в 1883—1886 гг. (дом

1874 года постройки, ныне здание администрации); Кологривский краеведческий музей им. Г.А. Ладыженского, открытый в 1916 г., а в 1925 г. переехавший в бывший особняк купца Г.В. Макарова, куда Честняков сдал две картины; музейфицированная колода для полоскания белья в с. Илешево, подобная несохранившейся в д. Шаблово, нарисованной и воспетой художником-писателем; могила Честнякова на кладбище в с. Илешево.

Поскольку г. Кологрив хорошо сохранился со времени жизни Честнякова, то количество туристических объектов, привязанных к его личности, можно увеличить, включив туда: здание педагогического техникума (с 1921 г., с 1885 г. — прогимназия), с директором которого К.П. Счастливым он дружил; бывший Детский дом им. В.И. Ленина (прежняя богадельня, построенная купцом-лесопромышленником Д.М. Звоновым в 1899 г., ныне жилой дом на ул. И.М. Некрасова, 32), открытый в 1923 г., куда заезжал художник; 2-этажное деревянное здание, где в августе 1924 г. была 1-я смена пионерского лагеря (сейчас стены внутри дома на ул. И.М. Некрасова, 48, украшены росписью по мотивам картин Честнякова, а сам художник организовал в д. Шаблово в 1920 г. детский сад [Игнатъев, Трофимов, 1988. С. 137; Игнатъев, 1995. С. 68] — подобие внешкольного образовательного учреждения); 2-этажное кирпичное здание аптеки (с 1912 г.), куда Честняков сдавал в годы Великой Отечественной войны лекарственные травы, собранные крестьянскими ребятами; 2-этажное строение типографии, где 25 апреля 1917 г. была опубликована листовка со стихотворениями художника и где с 1916 г. печатались газеты «Приунженский вестник» («Приунженский край») с материалами о нем. По сути, весь центр города с церквями, старинными особняками, парком, реками Унжей и Киченкой и т.п. был исхожен вдоль и поперек Честняковым.

При отсутствии первоисточника — любого, в т.ч. зрительного, вопрос об информационных потерях и приобретениях при переводе визуальной информации в вербальную решается однозначно в позитивном ключе.

Библиография

Центр народного творчества и туризма «Горница», г. Кологрив. Архив. Папка «Воспоминания о Ефиме Васильевиче Честнякове»: Валерова А.А., 1926 г. р., уроженка д. Хапово, живет в пос. Варзенга, запись 20.01.1998. Б/л.; Носаль А.С. Слово о «художнике сказочных чудес» — Ефиме Васильевиче Честнякове (К 110-летию со дня рождения)». 25/ХП—1984 г., машинопись, 7 л.; Тетрадь В.П. Лебедева. 2009.

Личный архив автора статьи, записи автора: *Гладких Л.Н.*, 70 лет, г. Кологрив Костромской обл., июль 2015 г.; *Лебедев В.П.*, 1931 г. р., род. в д. Шаблово, живет в г. Кологрив Костромской обл., 29.08.2015, аудиофайл WS760494.wma; *Малышева А.С.* (1930—2018), род. в д. Поцепкино Мантуровского р-на, жила в пгт

Мантурово Костромской обл., 19.06.2016. Тетр. 47а. С. 16; Учительница, 87 лет, г. Кологрив, 25.08.2015 (просила не называть фамилию), аудиофайл WS760472.wma.

Электронные ресурсы: Веллум // vellum.ru/chestnyakov-efim (дата обращения 19.10.2019); Кологривский морок // holiday-trips.ru/page/kologrivskij-morok (дата обращения 03.10.2019); Проселки // www.proselki.ru/topics/kologriv/kologriv.topic.htm (дата публ. 14.03.2014).

Адлейба Дж.Я. Интонационная сегментация сказочного текста // Этнопоэтика и традиция: К 70-летию члена-корр-та РАН В.М. Гацака. Москва, 2004. С. 28–35.

Бернгейм Э. Введение в историческую науку / Пер. с нем. В.А. Вейнштока. Изд. 2-е. Москва, 2011. 72 с.

Богатырев П.Г. Народная культура славян. Москва, 2007. 368 с.

Бородкин Л.И., Соколов А.К. Опыт создания базы данных на основе анкетных сведений о делегатах съездов Советов // История СССР. 1984. № 2. С. 84–97.

Бутенко О.С. Аудиовизуальные документы по истории Государственной Думы Российской империи и Российской Федерации: источниковедческое исследование. Дисс. ... канд. истор. наук. Москва, 2013. 234 с.

Владыкина Т.Г., Корнилов Д.Л. Формирование базы данных фольклорного архива Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения РАН // Мультимедийные и цифровые технологии в собирании, сохранении и изучении фольклора. Москва, 2012. С. 30–37.

Воспоминания В.П. Лебедева о Е.В. Честнякове (запись и публикация Е.А. Самоделовой) // Труды конференции «Покровские дни». Н. Новгород, 2017 г. Нижний Новгород, 2018. № 9. С. 3–70.

Воспоминания Н.И. Просвирова и В.В. Тужикова о Е.В. Честнякове (запись и публикация Е.А. Самоделовой) // Труды конференции «Покровские дни». Н. Новгород, 2016 г. Нижний Новгород, 2017. № 8. С. 51–85.

«Вот перед Вами русский...» Письма Е.В. Честнякова к И.Е. Репину [Сапогов В.А., публ.] // Новый журнал. Санкт-Петербург, 1993. № 2. С. 117–131.

Горяева Т.М. Радиогазета 20-х – начала 30-х годов как исторический источник // История СССР. 1984. № 1. С. 72–86.

Грабельников А.А., Гегелова Н.С. Экранная коммуникация и визуализация журналистики. Тверь, 2019. 334 с.

Гримич М.В. Опыт использования мультимедийных и цифровых технологий в работе Центра украинского и канадского фольклора Университета Альберты (Эдмонтон, Канада) // Мультимедийные и цифровые технологии в собирании, сохранении и изучении фольклора. Москва, 2012. С. 59–67.

Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. Москва, 1998. 416 с.

Громов А.Г. Воспоминания о Е.В. Честнякове // Честняков Е.В. Поэзия. Москва, 1999. С. 288–318.

Завьялова Н.Н. Удивительное Илейно // Кологривский край. 2009. 12 ноября. С. 4.

- Игнатъев В.Я.* Ефим Васильевич Честняков. Кострома, 1995. 128 с.
- Игнатъев В.Я., Трофимов Е.П.* Мир Ефима Честнякова. Москва, 1988. 223 с.
- Капица Ф.С.* Современные гипертекстовые системы и фольклор // Фольклор. Комплексная текстология. Москва, 1998. С. 192–202.
- Кляус В.Л.* Интернет-ресурсы по русскому фольклору: некоторые аспекты идеологии создания // Этнопоэтика и традиция: К 70-летию члена-корр. РАН Виктора Михайловича Гацака. Москва, 2004. С. 77–80.
- Кляус В.Л., Воронков С.О., Семенов А.А.* Проект создания «Экспедиционного мультимедийного программного комплекса» // Мультимедийные и цифровые технологии в собирании, сохранении и изучении фольклора. Москва, 2012. С. 84–94.
- Козловский А.А.* Комментарии // Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. (9 кн.). Т. 1. Москва, 1995. С. 385–664.
- Ковальченко И.Д.* Методы исторического исследования. Москва, 1987. 440 с.
- Лебедев В.П.* Необыкновенная, выдающаяся личность // Кологривский край. 2009. № 73. 27 июня. С. 2.
- Мазур Л.Н.* Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического знания // Quaestio Rossica. 2015. № 3. С. 160–178.
- Мандральская Н.В.* Аудиовизуальные источники историко-партийной науки и их использование в изучении деятельности партии: На материалах Узбекистана периода Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Дисс. ...канд. истор. наук. Ташкент, 1981. 328 с.
- Марголин Д.М.* Справочник по среднему образованию. Ч. III. Санкт-Петербург; Киев, 1912. 210 с.
- Налепин А.Л.* Невербальные компоненты поэтики В.В. Розанова и их фольклорные параллели // Этнопоэтика и традиция: К 70-летию члена-корр. РАН Виктора Михайловича Гацака. Москва, 2004. С. 289–295.
- Нарский И.В., Нагорная О.С., Никонова О.Ю., Ровный Б.И., Хмелевская Ю.Ю.* Предисловие // Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: Сб. ст. Челябинск, 2008. С. 5–8.
- Обухов Р.Е.* «Был верен дух своей звезде» // Честняков Е.В. Поэзия. Москва, 1999. С. 7–18.
- Пути в избах. Трикнижие о шабловском праведнике, художнике Ефиме Честнякове / Сост. Р.Е. Обухов. Москва, 2008. 440 с.
- Перечень экспедиционных и стационарных аудиозаписей основного фонда Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории / Сост. С.В. Голубков. Москва, 1999. 85 с.
- Попов А.В.* Стиль сценической речи: на материале аудиозаписей. Дисс. ...канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 149 с.
- Пушкарев Л.Н.* Классификация русских письменных источников по отечественной истории. Москва, 1975. 282 с.
- Самоделова Е.А.* Поэтика интертекстуальности Е.В. Честнякова: термин «лепить» и его народные истоки // Вопросы филологии. 2017. № 4 (60). С. 46–52.

Самоделова Е.А. Сказки и сказочники Центральной России в конце XX — начале XXI веков: Наблюдение-исследование. Рязань, 2013. 222 с. (Рязанский этнографический вестник. Вып. 51. Т. 2).

Самоделова Е.А. Художник Е.В. Честняков: от биографии к «агиографии» (к постановке вопроса) // Динамика традиции в региональном измерении. Трансформационные процессы в культуре и языке Костромского края / Отв. ред. и сост. И.А. Морозов, И.С. Слепцова. Москва, 2016(а). С. 151–208.

Самоделова Е.А. Экспедиционные записи о Е.В. Честнякове. Кологривский р-н Костромской обл. // Динамика традиции в региональном измерении. Трансформационные процессы в культуре и языке Костромского края / Отв. ред. и сост. И.А. Морозов, И.С. Слепцова. Москва, 2016(б). С. 395–409.

Соловьев С.М. Создание виртуального архива Варлама Шаламова — проблемы и перспективы // Актуальные проблемы источниковедения и текстологии в контексте современных информационных технологий. Мат-лы Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня основания Государственного музея Л.Н. Толстого (Москва, 16–18 ноября 2011 г.) / Ред.-сост. Т.Т. Бурлакова. Москва, 2011. С. 167–174.

Честняков Е.В. Поэзия / Сост. Р.Е. Обухов. Москва, 1999. 336 с.

Честняков Е.В. «Русь, уходящая в небо...»: Материалы из рукописных книг / Сост. Т.П. Сухарева. Кострома, 2011. 168 с.

Честняков Е.В. Сказание о Стафии — Короле Тетеревином / Сост. Р.Е. Обухов. Москва, 2007. 368 с.

Честняков Е.В. Сказки, баллады, фантазии / Сост. Р.Е. Обухов; вст. ст. Р.Е. Обухова и М.А. Васильевой. Москва, 2012. 352 с.

Честняков Е.В. Чудесное яблоко. Иванушко. Сергиюшко. Санкт-Петербург, 1914. 26 с.

Шевелев И. Комментарии к воспоминаниям М.М. Ореховой // Костромская земля: Краеведческий альманах Костромского филиала Российского фонда культуры. 1999. Вып. 4. С. 42–44.

Шмидт С.О. О классификации исторических источников // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. XVI. Ленинград, 1985. С. 3–24.

Якутина М.В. Просодические формы речевого поведения участников судебного процесса: Экспериментально-фонетическое исследование на материале аудиозаписей заседаний Верховного суда США. Дисс. ...канд. филол. наук. Москва, 2002. 165 с.

ГРАВЮРА КАК ВИЗУАЛЬНАЯ ФИКСАЦИЯ СОБЫТИЙ ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ

ENGRAVING AS A VISUAL FIXATION OF THE EVENTS OF PETER'S ERA

Аннотация: в статье гравюры, созданные в России в первой четверти XVIII в., рассматриваются как носители визуальной информации, а их комплекс — как информационная система. Выясняется роль Петра I в их создании и распространении. Выявляются цели и назначение визуальной информации, заложенной в гравюры. Оценивается роль гравюр в информировании населения о событиях петровской эпохи, в частности о сражениях Северной войны и связанных с ними викариальных торжествах.

Abstract: the article deals with engraving, created in Russia in the first quarter of the 18-th century, in terms of their content and design as information systems. It turns out the role of Peter I in initiation, implementation and control of such information systems. The purpose and purpose of the information contained in the engraving are revealed. The role of engraving in informing the population about events of the Peter's era, in particular, the battles of Northern war and the victorious celebrations connected with them is estimated.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, гравюра, визуальные информационные системы, Петр I Великий, Северная война, Санкт-Петербург, морской флот, викариальные торжества, реалистическое — аллегорическое.

Keywords: historical science, source study, engraving, visual information systems, Peter the Great, Northern war, Saint-Peterburg, Navy, victorious celebrations, realistic — allegorical.

Гравюра, известная ранее в России прежде всего в качестве книжной иллюстрации к богослужебной и церковно-учительной литературе, в начале XVIII в. начала выполнять совершенно иные функции, связанные с иллюстрированием злободневных событий современности. Уже давно установлено, что «ни один из последующих периодов в истории русской гравюры не знал такого разнообразия тем, такого широкого охвата современности, как петровский» [Коростин, Смирнова, 1952. С. 5—6]. Причины этого следует искать в первую очередь в личной заинтересованности Петра I Великого в создании мощной информационной системы, направленной на пропаганду шедших в стране преобразований, просвещение народа и закрепление в русской и мировой истории достижений абсолютного монарха и формируемой империи.

Возможности гравюры как недорогого, доступного по технологии и быстрого по исполнению демократичного вида искусства были оценены Пет-

ром I во время его пребывания в Голландии инкогнито в составе Великого посольства (1697—1698). Царь даже сам попытался освоить азы этого искусства, изготовив гравюру «Победа христианства над исламом» под руководством Адриана Шхонебека (Схонебека), которого он и пригласил на русскую службу. Шхонебек прожил в России с 1698 до своей кончины в 1705 г., успев выполнить ряд «информационных» гравюр и воспитав плеяду учеников, среди которых были Алексей и Иван — дети живописца Оружейной палаты Федора Зубова, Петр — сын московского гравера Леонтия Бунина, Василий Томилин, Степан Закройщиков, Иван Никитин и Егор Воробьев. С 1703 г. к ним присоединился вызванный на подмогу Шхонебеку, не справлявшемуся с обилием работы, его пасынок и ученик Питер Пикарт. Они продолжили лучшие традиции голландской и русской школ гравирования, а в чем-то и превзошли своего учителя (как знаменитый впоследствии Алексей Зубов). Вместе со Шхонебеком работали печатники Варфоломей Терехов, Матвей Познанский, Парфен Иванов, терщик Иван Кормилицын, чистильщик Иван Фомин и многие другие. Количество изготовленных ими гравюр лишний раз убеждает нас в том, что Петр I видел в гравюре нечто вроде визуальной хроники событий его правления. Гравированию подвергалось почти все, что можно было зафиксировать визуально: осады и штурмы турецких и шведских крепостей, виды военных кораблей, панорамы сражений Северной войны на суше и на море, географические карты, таблицы флагов всех стран, таблицы астрономические и математические, чертежи и схемы учебных пособий, виды городов и «образцовые дома» для новой столицы, триумфальные шествия и фейерверки, планы садов и парков, клейма гербовой бумаги, картуши для компасов, а также портреты, «конклюдии» и «тезисы» (аллегорические композиции философско-религиозного содержания) и многое другое.

Гравюра, как легко тиражируемый, а значит, наиболее массовый вид графики, сразу же получила с благословения царя-преобразователя самое широкое распространение. Требования, выдвигавшиеся Петром I к информации, предназначенной для «народа», были высказаны им в письмах к переводчикам иностранных научных технических и гуманитарных изданий (Я.В. Брюсу, Б. Волкову, К. Зотову, Г. Бужинскому и др.). Они сводились в основном к одному — внятность и простота изложения при сохранении авторского «сенса» [Пекарский, 1862. Т. I. С. 214]. К визуальной информации, предназначенной для пропаганды и просвещения, это требование дополнялось еще одним — делать изображения так, как это принято в Европе, с включением барочной символики и эмблематики. Именно для пополнения багажа аллегорических и мифологических образов и символов была переведена и издана в 1705 г. книга-справочник «Символы и Эмблемата / *Symbola et Emblemata*». Поскольку в русской культуре допетровского времени не были распространены подобные сюжеты и образы, боль-

шое внимание уделялось разъяснению новых для русской публики элементов изображений и их символического языка. Когда это касалось картин и фигур триумфальных врат или фейерверков, по приказу царя создавались описания, подробно поясняющие изображения и сопровождающие их надписи. Так, в одном из первых описаний триумфальных врат, созданных по проекту учителей Славяно-греко-латинской академии в Москве в честь русских побед 1704 г., префект академии Иосиф Туробойский писал: «...сия не суть храм, или церковь, во имя некоего от святых созданая, но политическая, сиесть гражданская похвала труждающимся о целости отечества своего и труды своими... враги победившим..., во всех не варварских народах установленая, яко да похваленная и почтенная добродетель возрастает. <...> Сего ради в сия времена по всех христианских от ига варварскаго свободных странах преславным победителем, от брани с торжеством возвращающимся, благодарнии поддании... от обоих писаний похвалныя венцы составляти обыкоша. От божественных убо писаний в церквах... от мирских же историй на торжищах, улицах и прочих местах, всенародному зрению приличных, да всякому от них достолепая и достойная честь воздается» [Панегирическая литература, 1979. С. 154].

Таким образом, гравюра была вписана в сложную информационную систему петровского времени, направленную на разъяснение внешней и внутренней политики и происходивших в стране преобразований. Язык всех составляющих этой системы был унифицированным, различался лишь способ передачи информации — вербальный или визуальный. Чаще всего изображения (гравюры, картины и скульптуры триумфальных врат, композиции фейерверков и др.) дополнялись поясняющим текстом, помогавшим русским зрителям понять смысл изображенного, в особенности переданного в аллегорической или символической форме.

На первом этапе развития русской «информационной гравюры» А. Шхонебек идеально воплощал замыслы Петра I. Шхонебеку принадлежат около 50 гравюр [Комелова, 1998. С. 233–241]. Большинство из них посвящены битвам Северной войны (1700–1721), представленным то планами и схемами взятых русскими войсками крепостей, то сценами сражений. Но попадаются и гравюры на «мирные» темы: изображения фейерверков 1697 и 1704 гг., портреты Петра I и Б.П. Шереметева (1702–1705), изображение любимого корабля Петра I «Гото Предестинация» («Божье предвидение», 1701), «Усадьба графа Ф.А. Головина в Немецкой слободе в Москве» (закончена после смерти мастера его учениками — П. Пикартом и др.). Изготавливал Шхонебек и географические карты. Для всех его гравюр характерно стремление к предельной реалистичности изображения, к точности в передаче деталей — с включением в композицию ярких барочных элементов, превращавших схематичные чертежи в произведения искусства. Так, одна из ранних работ — офорт «Осада турецкой

крепости Азов русскими войсками» (1699) — задала параметры подобных изображений для всех последующих гравюр петровского времени. Она имеет несколько планов: на переднем группа русских военачальников на лошадях, в центре которой Петр I, легкоузнаваемый по мантии и усам, обсуждают показываемый им план взятия Азова; на втором плане — река Дон с русским лагерем (окопом-шанцем) на одном берегу и азовской крепостью на противоположном берегу; на заднем плане холмы. Изображение сопровождается текстом на русском и голландском языках с указанием заказчика (царя) и исполнителя. Шхонебек часто дополнял сухой чертеж-схему помещенным в картуш аллегорическим «разъяснением» случившегося события. В гравюре «Вид осады Шлиссельбурга» (1703) в картуше были изображены трубящая Слава, путти-воины, Марс с моделью крепости, Минерва с щитом, на котором орел метал молнии-стрелы. Вся эта композиция пояснялась девизом «Ferit que transtque» («Поражает и пробивает»). Во второй гравюре, посвященной тому же событию, — «План осады Шлиссельбурга» — Шхонебек поместил в верхнем картуше двуглавого орла и Нептуна, льющего воду в Неву, Марса с масличной ветвью, аллегория павшей крепости в образе коленопреклоненной Девы, преподносящей Марсу модель крепости и ключ, и еще ряд аллегорических и мифологических персонажей. Замысловатый картуш дан в гравюре «Панорама сражения на реке Амовже при впадении ее в Чудское озеро 4 мая 1704 г.», где задействованы все тот же Марс, «Ижорская земля» в виде женской фигуры в венце, Двуглавый Орел, низвергнутый Нептун, подчинившийся России, и др. С особой тщательностью и вниманием к мельчайшим деталям выполнено изображение первого линейного 58-пушечного корабля «Гото Престинация», созданного по проекту Петра I на Воронежской верфи в 1700 г. На этой гравюре «читаются» практически все элементы оснастки и убранства корабля; в частности, на кормовой доске хорошо видны путти, «оседлавшие» дельфинов и играющие с ними.

Пасынок и ученик Шхонебека Питер Пикарт, проживший в России с 1702 г. по 1737 г., сразу по прибытии возглавил первую походную гравировальную мастерскую на театре военных действий. В РГАДА в фонде Оружейной палаты сохранились документы, доказывающие существование походной мастерской в 1703—1704 гг., и перечень мастеров, периодически выезжавших на фронт по вызову монарха и выполнявших его заказы на изготовление планов, видов крепостей, батальных сцен, имевших место под Шлиссельбургом, Шлотбургом, Дерптом, Нарвой. Среди граверов значатся Иван Зубов, Петр Бунин, Василий Томилов [Макаров, 1961. С. 262]. В их задачу входило делать гравированные изображения по свежим следам военных событий для информирования не только российских войск и населения державы, но и европейских союзников.

Сухой, почти документальный стиль П. Пикарта хорошо соответствовал задачам отражения военных событий в гравюре как документе. Так,

он предельно реалистично изобразил взятие в плен двух шведских судов, захваченных русскими лодками в устье Невы в мае 1703 г. Ему принадлежат около 50 работ [Алексеева, 1990. С. 26]. Самые известные его произведения — офорт «Полтавское сражение» (1710), гравюра с первым видом Санкт-Петербурга (1704 г.), парные конные портреты Петра I и А.Д. Меншикова в рыцарских доспехах, париках, на фоне сражения (1707), три листа с изображением триумфальных арок в честь Полтавской победы. Его работы отличает стремление к достоверности и точности в передаче деталей в ущерб композиционной цельности и гармоничности изображения. Ряд произведений Пикарт выполнял в соавторстве с Алексеем Зубовым, в частности, карту Европы (1708) или состоящую из двух отдельных частей гравюру «Полтавская баталия» (1715). На последней видна разница в мастерстве композиционного решения не в пользу Пикарта, слишком измельчившего изображение боя. Впрочем, у него встречаются и очень удачные работы, если только они просты по композиции («Шведский галиот “Гедан”, захваченный в устье Невы 6 мая 1703 года»; «Меншиков на коне», 1707; «Врата триумфальные при дворе его светлости князя Меншикова», 1710). В 1708 г. Пикарта направили на Московский печатный двор для организации там гравировальной мастерской. С 1710-х гг. он начал терять зрение, и число его работ резко сократилось.

К 1711—1712 гг. возникла идея издания всех гравюр, посвященных военным событиям, в «Книге Марсовой». Директор Печатного двора М.А. Авраамов приписывал эту идею себе, утверждая, что он «сочинил» «Книгу Марсову». Это вполне возможно, потому что первоначально в подготовленном в доме Авраамова (где в 1711—1714 гг. находилась и сама Санкт-Петербургская типография) цельногравированном издании были только 16 гравюр со схемами сражений [Алексеева, 1990. С. 155], а позднее, после посещения типографии Петром I, к ним были добавлены тексты реляций, перечни трофеев, изображения фейерверков, триумфальных врат и виды завоеванных городов. Под влиянием Петра I «Книга Марсова» превратилась в визуальную хронику, отражающую не только сражения, но и викториальные торжества, им посвященные. В 1713 г. планировалось первое издание, судя по обложке отдельных экземпляров: «Книга Марсова или воинских дел от войск царского величества российских. По взятии преславных фортификаций, и на разных местах храбрых баталий учиненных. Над войски Его Королевского Величества швейского». Оно заканчивается реляцией о взятии Ревеля в 1710 г. Примечателен фронтиспис, выполненный двумя ведущими мастерами того времени — П. Пикартом и А. Зубовым: Пикарту принадлежит панорама Санкт-Петербурга с Невой и несколькими салютующими кораблями, а также ботом с трубачом, с Петропавловской крепостью и Троицкой церковью; Зубов создал центральный образ Петра I (с портрета Я. Купецкого) в окружении Нептуна и Марса с одной стороны и Геркулеса с другой стороны с надписью внизу

под портретом «Петр первый император. Присноприбавитель и царь и самодержец всероссийский». Возглавлявший гравировальную мастерскую Санкт-Петербургской типографии Зубов, по-видимому, выполнил основную работу по «Книге Марсовой». Помимо него и Пикарта среди авторов гравюр числились А. Шхонебек, А. Ростовцев, Г. Девит и др. Большинство изображений не имеют подписей.

Вопрос о первом издании «Книги Марсовой» остается не до конца решенным: некоторые исследователи считают, что дата на титуле (1713) указывает на начало работы над изданием, поскольку еще в 1716 г. Авраамов писал, что «книга еще не совершенна» [цит. по: Пекарский, 1862. Т. II. С. 304]. Т.А. Быкова, сравнившая сохранившиеся экземпляры по составу, пришла к выводу, что они «не вышли определенным тиражом, они подбирались по мере требования, обычно Петра I» [Быкова, Гуревич, 1955. С. 523]. Известно, что второе издание состоялось лишь в 1766 г., в правление Екатерины II.

Так как гравюры выпускались почти после каждого сражения, то их просто вклеивали в отдельные экземпляры, т.е. «Книга Марсова» пополнялась в течение 1712–1716 гг. Это объясняет, почему в 18 сохранившихся до наших дней экземплярах насчитывается разное количество гравюр, реляций, перечней трофеев и др. В 1715 г. в «Книгу» входили уже около 30 офортов. В среднем в экземплярах содержатся от 16 до 23 изображений сражений, 6–13 видов крепостей и городов, по несколько триумфальных врат, фейерверков, транспарантов. Считается, что изображения фейерверков и виды взятых русскими войсками в ходе Северной войны городов внесены в «Книгу Марсову» в 1715–1717 гг. Сохранилось письмо кабинет-секретаря А.В. Макарова коменданту Риги от 1715 г., в котором говорится: «Царское величество приказал послать от сего доносителя сего писма грьдоровального мастера Гендрика Девита для рисования рижского прешпекту» [цит. по: Алексеева, 1990. С. 159].

Петр I требовал, чтобы изображения сражений, видов городов, кораблей и прочего строго соответствовали реальности. В экземплярах Библиотеки Академии наук встречается его собственноручная правка: указания по новым источникам для публикации, порядку расположения реляций, правильному изображению фейерверков [Мурзанова, Покровская, Боброва, 1961. С. 157]. Внимание царя к изображениям фейерверков продиктовано не только его личным участием в составлении планов «огненных потех», но и той информационной нагрузкой, которую они несли в то время. Кроме того, гравюры «План сражения при Лесной 28 сентября 1708 года» и «План Полтавского сражения 28 июня 1709 года» были сделаны по чертежам самого монарха.

А. Зубов, сын гравера Оружейной палаты Федора Зубова, учившийся затем у А. Шхонебека, ставший ведущим мастером гравюры с 1710-х гг.

и сыгравший большую роль в создании не только «Книги Марсовой», выразил в своих произведениях смену «эпох» — с военной на мирную, что привело к изменению акцентов при изображении событий в гравюрах. Они уже не сухо фиксируют события, но наполняют их неким романтическим и несколько произвольным содержанием. Зубов обладал несомненным художественным талантом. Отличительные черты его гравюр — панорамные виды «с птичьего полета», воздух, живость изображения, удачные композиционные решения и неподдельная любовь к изображаемым объектам. Особенно ярко все это проявилось в работах: «Васильевский остров» (1714), «Панорама Санкт-Петербурга» (1716), «Торжественное вступление русских войск в Москву после победы под Полтавой» (1711). В гравюрах на батальные темы («Сражение у мыса Гангут», 1715; «Сражение при Гренгаме», 1721, и др.) мастер делал акцент на динамичности и эмоциональности сцены морской битвы, создавая панорамную картину, показывая столкновения судов в пороховом дыму, стреляющих из ружей солдат в лодках, упавших в воду людей и т.д. Для «Книги Марсовой» помимо портрета Петра I гравер сделал планы сражений у деревни Лапола и при реке Пелкиной, уменьшенный вариант работы Шхонебека «Взятие Нотебурга», позднее была добавлена и «Битва при Гангуте».

Но подавляющее большинство из 110 досок, принадлежавших А. Зубову [Ровинский, 1895], посвящено мирным сценам. В огромной по размеру гравюре «Панорама Санкт-Петербурга» он изобразил на переднем плане легкоузнаваемые лица: Петра I и Екатерину I в лодке. В его произведениях встречаются изображения сценок городского быта и простых жителей новой столицы: матросов, кораблестроителей, купцов, детей и т.д. Его можно назвать гравировальным летописцем событий в царской семье: он фиксировал в своих работах и царскую свадьбу (1712), и первый Зимний дворец царя (1716), и Летний сад с Летним дворцом (1716), и проч. [Лебединский, 2003]. Зубов был не просто гравером, но и автором рисунков для ряда своих гравюр. Так, вместо топографического плана в «Битве у реки Пелкиной» (1713) он создал условную, но все же картину, на которой видны деревенька с домиками и шпилем церквушки, рота солдат (отдельные человеческие фигуры и конный командир), река с набегающими на берег волнами и т.п.

Есть среди работ А. Зубова и чисто «фиксационно-документальные», например, «Гренгамская пирамида» (1720). Вероятно, перед мастером была поставлена задача с предельной точностью передать 21 медальон, украшавший триумфальную пирамиду, воздвигнутую на Троицкой площади для торжественной встречи победителей, поэтому он в центре гравюры поместил изображение пирамиды, а вокруг — рисунки всех медальонов с сопровождавшими их надписями. Рисунки и надписи были взяты из книги «Символы и Емблемата» либо подражали ей в аллегорической передаче

реальных событий. Так, на одном медальоне под изображением руки, протянутой, чтобы погладить ежа с иголками, шли слова: «Впредь осторожнее»; другой медальон обыгрывал взятие 4 шведских кораблей — через изображение рыбака, поймавшего на удочку 4 рыб, со словами: «Пагубное лакомство»; на третьем был изображен «свейский лев», традиционный символ Швеции, с бьющим его дубинкой обнаженным воином и надписью: «Нет причин его страшиться».

Как уже отмечалось, с 1711 г. А. Зубов трудился при Санкт-Петербургской типографии. Вместе с братом Иваном они исполнили более 100 чертежей и иллюстраций к изданиям этой типографии — книгам Дж. да Виньолы «Правило о пяти чинах архитектуры» (1709), «Географии генеральной» Б. Варена (1718) и др. Одна из наиболее ярких его работ в книжном деле — аллегория по рисунку К. Растрелли к «Уставу морскому» (1720). В каждом номере газеты «Ведомости», выходившей в Санкт-Петербурге с 1703 г., публиковалась виньетка с видом на Неву, выполненная этим выдающимся мастером.

Брат А. Зубова Иван, оставшийся в Москве, с 1714 г. возглавлял там гравировальное дело. Он известен как автор «тезисов» и «конклюдзий» — многофигурных и декоративных, наполненных аллегорическими персонажами и декоративными элементами. Ему также принадлежит визуальная фиксация «Ботика Петра Великого» (1722) по рисунку И.П. Зарудного. Ботик, называемый Петром I «дедушкой русского флота», изображен дважды — с левого и правого борта, что говорит о стремлении к документальной достоверности, а не к созданию художественного образа. Подробно показан и постамент с аллегорической картиной Ништадского мира: на одной его стороне — соединенные радугой Петербург и Стокгольм, на другой — фрегат и галера русского флота. Четко читаются надписи на торцах постамента, прославляющие создание русского флота: «децкая утеха», «принесла мужески триумф» и др.

Участвовавший в создании «Книги Марсовой» гравер А. Ростовцев, работавший до переезда в новую столицу в гражданской типографии В.О. Киприанова в Москве и оформлявший математические и астрономические таблицы и цельногравированные издания, в т.ч. «Брюсов календарь», с 1711 г. числившийся гравером при Санкт-Петербургской типографии, наименее известен. Исследователи выделяют как наиболее удачную его гравюру «Осада русскими войсками города Выборга в 1710 году» (1715) для «Книги Марсовой», где четко выявлены передний и задний планы, река между ними, вид выборгской крепости. Среди его работ много изображений архитектурных сооружений: Меншиковский дворец на Васильевском острове (1716), Большой каскад и верхние палаты Петергофа (1716), «Castrum doloris» (поперечный разрез Погребальной залы Петра I «во втором Зимнем дворце», 1725) [Ильина, Станюкович-Денисова, 2016. С. 179].

Подводя итог, констатируем: гравюра, использовавшаяся для визуальной фиксации важнейших событий Петровской эпохи, сосредоточилась на батальных сценах, планах покоренных городов, схемах и чертежах, порой дополняя их аллегорическими и мифологическими персонажами и разъясняющими надписями. Иногда гравюры вывешивались на улицах как плакаты — по следам событий. В частности, так произошло с изображениями планов сражений при Лесной и под Полтавой, рисунки которых набросал сам Петр I. Листы с батальными сценами и видами городов из «Книги Марсовой» продавались в Санкт-Петербургской книжной лавке и пользовались успехом у покупателей.

Менее достоверными могли быть гравюры, посвященные викториальным торжествам: торжественные входы победителей в Москву и Санкт-Петербург, триумфальные арки и фейерверки могли фиксироваться частично. Например, на гравюрах, показывающих ввод войск в Москву после победы в Полтавской битве (1709), вместо семи триумфальных ворот у П. Пикарта показаны три, а у А. Зубова — четыре. Эта недостоверность продиктована масштабом изображения, невозможностью вместить на одной гравюре столь сложную многосоставную композицию. Оба мастера делали рисунки для гравюр сами, и оба изобразили вход войск в виде извивающейся ленты, только у Пикарта насчитывается 8 мелких и плохо «читаемых» рядов, а у Зубова их шесть. Последний также показал прямой перспективой постепенное удаление колонны воинов от зрителя, усилив тем самым выразительность картины. Степень достоверности фиксации подобных событий зависела как от требований заказчика, так и от личных приоритетов и особенностей стиля рисовальщика или гравера.

Гравюра оставалась основным видом «информационного искусства» до самой кончины императора. О любви Петра Великого к гравюре свидетельствует и тот факт, что он имел походный шатер, на подкладке которого в 1709 г. были отпечатаны красными красками гравюры с видами Москвы, Нарвы, Петербурга, Азова, различных карт и фейерверков.

После смерти Петра Великого была закрыта Санкт-Петербургская типография и гравировальная мастерская при ней, уволенные граверы перебывали частными заказами. Вероятно, предчувствуя тяжелую участь петровских начинаний в искусстве, художники, архитекторы и граверы вложили всю душу в оформление упомянутой выше Погребальной залы во «втором Зимнем дворце» и постамента с гробом императора. Это была последняя визуальная фиксация событий петровского времени. К.Б. Растрелли создал эскизы. Три гравюры фиксировали траурное убранство «Castrum Dolores». В работах по оформлению принимали участие Л. Каравак, резчик Симон, столяр Ж. Мишаль и многие другие. Автором архитектурно-декоративного убранства был Никола Пино, составивший в одном экземпляре подробное описание всего проекта, но Синод не дал

разрешения опубликовать его, признав убранство залы «языческим» [Логунова, 2011. С. 185].

В послепетровское время роль гравюры в фиксации событий своего времени была почти полностью сведена на нет.

Гравюра петровской эпохи — уникальный исторический источник, содержащий достоверную визуальную информацию, используемую наукой в самых разных областях. Военная история обращается к ней для уточнения планов сражений, схем расположения войск при осаде крепостей, вооружения и формирования воинских частей. История российского морского флота пополняется благодаря гравюрам детальными изображениями кораблей (так, гравюра А. Шхонебека позволила воссоздать в 2011—2014 гг. в Воронеже почти в точности первый линейный корабль России «Гото Предестинация», используемый ныне как музей). Обильную информацию о преобразованиях Петра I и событиях того времени находят в гравюре историки культуры и искусствоведы, изучающие развитие светской массовой культуры Нового времени, в особенности — искусство фейерверков и триумфальных арок, книжное дело и печать, графическое искусство как таковое. Трудно перечислить все направления исторических исследований, где гравюра петровской эпохи может дать достоверный и детальный материал, позволяющий уточнить научное знание.

Библиография

Алексеева М.А. Гравюра петровского времени. Ленинград, 1990. 208 с.

Быкова Т.А., Гуревич М.М. Описание изданий гражданской печати. 1708 — январь 1725. Москва; Ленинград, 1955. 646 с.

Ильина Т.В., Станюкович-Денисова Е.Ю. Русское искусство XVIII века. Москва, 2016. 611 с.

Комелова Г.Н. Адриан Шхонебек и Алексей Зубов (голландский гравёр и его русский ученик) // Петр I и Голландия. Русско-голландские научные и художественные связи в эпоху Петра Великого: сб. науч. трудов / Ред.: Н. Копанева, Р. Кистеманер, А. Офербек. 2-е изд. Санкт-Петербург, 1997. С. 233—241.

Коростин А.Ф., Смирнова Е.И. Русская гравюра XVIII века. Москва, 1952. 41 с.

Лебедянский М.С. Алексей Зубов. Первый видописец Санкт-Петербурга. Москва, 2003. 171 с.

Логунова М.О. Печальные ритуалы императорской России. Москва, Санкт-Петербург, 2011. 206 с.

Макаров В.К. Из истории петровской гравюры (походная гравировальная мастерская 1703—1704 гг.) // Книга. Исследования и материалы. Сб. 4. Москва, 1961. С. 260—272.

Мурзанова М.Н., Покровская В.Ф., Боброва Е.И. Карты, планы, чертежи, рисунки и гравюры собрания Петра I. Москва; Ленинград, 1961. 289 с.

Панегирическая литература петровского времени / Изд. подг. В.И. Гребенюк; под ред. О.А. Державиной. Москва, 1979. 312 с. (Русская старопечатная литература XVI — первая четверть XVIII в. Вып. 4).

Пекарский П.П. Наука и литература при Петре Великом. Санкт-Петербург, 1862. Т. 1: Введение в историю просвещения в России XVIII столетия. 578 с. Т. II: Описание славяно-русских книг и типографий 1698—1725 годов. 728 с.

Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.: [в 2 т.] / Сост. Д.А. Ровинский. Санкт-Петербург, 1895. 806 стб. (Посмертное издание.)

УДК 76.04/.05 + 930.253.02 + 94(470.23-25-81)“1941/1944”

М.К. Свиченская, М.К. Svichenskaya

**СОБРАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРАФИКИ В ОТДЕЛЕ
РУКОПИСЕЙ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
БИБЛИОТЕКИ КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ РЕСУРС ДЛЯ
ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ИСТОРИИ БЛОКАДЫ ЛЕНИНГРАДА
(8 СЕНТЯБРЯ 1941 — 27 ЯНВАРЯ 1944)**

**COLLECTION OF GRAPHIC WORKS IN THE MANUSCRIPT
DEPARTMENT OF THE NATIONAL LIBRARY OF RUSSIA AS
AN INFORMATION RESOURCE FOR RESEARCHES
ON THE HISTORY OF THE SIEGE OF LENINGRAD
(SEPTEMBER 8, 1941 — JANUARY 27, 1944)**

Аннотация: статья посвящена малоизвестному корпусу изобразительных материалов, созданных в период блокады Ленинграда, который включает в себя около 850 работ ведущих российских художников-графиков середины — второй половины XX в. В ней представлен источниковедческий анализ этого собрания с точки зрения его ценности, достоверности и полноты содержания в контексте современных направлений развития исторической науки.

Abstract: the article is devoted to the little-known corpus of graphic materials created during the siege of Leningrad, 1941—1944, which includes about 850 works by the leading Russian graphic artists of the mid-second half of the twentieth century. It presents a source study analysis of this collection from the point of view of its value, reliability and completeness of the content in the context of modern trends in the development of historical science.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, информационный ресурс, блокада Ленинграда, Великая Отечественная война, изобразительное искусство, художники-графики, история повседневности, историческая информатика, отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

Keywords: historical science, source study, information resource, siege of Leningrad, Great Patriotic War, art, graphic artists, «Alltagsgeschichte», historical informatics, manuscript department of National Library of Russia.

«Свидетельства художников, очевидцев блокады, погибших и выживших, создают впечатляющую по своей силе фреску мученичества великого города.

Ее никогда и никому не стереть»

[Яров, 2018. С. 7]

В отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ) сформировался обширный корпус изобразительных источников периода Великой Отечественной войны — около 850 работ ведущих художников-графиков Ленинграда середины — второй половины XX в. (ОР РНБ. Ф. 1422. № 54; см. также: [Ленинградские художники, 1982]). Эти произведения, обладающие значительной информативной и художественной ценностью, до сих пор слабо введены в научный оборот и остаются вне поля зрения исследователей, причем не только историков, но и искусствоведов. Они никогда не экспонировались перед широкой аудиторией. Лишь немногие рисунки известны по опубликованным репродукциям и выполненным на их основе автолитографиям и линогравюрам, которые попали в музейные коллекции. Поэтому пока можно говорить только о скрытом потенциале этого информационного ресурса. Впрочем, следует заметить, что историки неохотно обращаются к произведениям изобразительного искусства даже в качестве иллюстративного материала, предпочитая им фотографии.

Значительную роль в формировании собрания графических материалов в ОР РНБ сыграла сотрудница группы архивных фондов XVIII—XX вв. (ныне сектора русских фондов XVIII—XXI вв.) Е.П. Федосеева. Она наладила контакты с художниками, и те в 1976—1981 гг. передали библиотеке в дар или за крайне малое вознаграждение хранившиеся у них работы. Большую часть приобретений составили произведения, созданные в период блокады Ленинграда (8 сентября 1941 — 27 января 1944). Таким образом были созданы персональные фонды Н.М. Быльева-Протопопова (ОР РНБ. Ф. 1208), Г.С. Верейского (ОР РНБ. Ф. 1129), В.И. Курдова (ОР РНБ. Ф. 1172), А.В. Любимовой (ОР РНБ. Ф. 1206), А.Е. Мордвиновой (ОР РНБ. Ф. 1209), А.Ф. и А.А. Пахомовых (ОР РНБ. Ф. 1202), Ю.Н. Петрова (ОР РНБ. Ф. 1231), Е.Н. Померанцевой (ОР РНБ. Ф. 1229), В.С. Рождественской (ОР РНБ. Ф. 1230), Т.М. Сквориковой (ОР РНБ. Ф. 1219) и Г.П. Фитингофа (ОР РНБ. Ф. 1225). В ряде случаев эти фонды включают личные документы художников, их переписку, фотографии, дневниковые и мемуарные записи. Их описи, за исключением фондов Верейского [Г.С. Верейский, 1977] и Мордвиновой, доступны на

сайте РНБ. Почти все они невелики по объему, в отличие от фондов архитектора А.С. Никольского (ОР РНБ. Ф. 1037) [А.С. Никольский, 1980] и художницы А.П. Остроумовой-Лебедевой (ОР РНБ. Ф. 1015) [Фомичева, 1973], поступивших в библиотеку в 1950-е гг. и насчитывающих более 1000 ед. хр. каждый; основу фонда Остроумовой-Лебедевой составляют письма и воспоминания, а фонд Никольского включает большое количество творческих материалов.

Работы А.С. Ведерникова, Е.О. Марттилы, В.В. Милутиной, Л.А. Рончевской, В.Н. Селиванова, Е.К. Эвенбах, С.Б. Юдовина и некоторых других составили авторские комплексы в «Собрании рисунков и материалов ленинградских художников» (СРЛХ) (ОР РНБ. Ф. 1249. Оп. 1–5). В 2010-е гг. оно пополнилось рисунками художника ТАСС В.Н. Селиванова.

Одним из последних значительных поступлений явилась часть архива архитектора И.М. Чайко (ОР РНБ. Ф. 1477), в т.ч. графическая серия «Лица блокадного Ленинграда» — позднее авторское повторение портретных зарисовок 1942 г., созданных им во время пребывания в госпитале, куда он был доставлен истощенным и лишенным способности передвигаться. В серии около 30 портретов тушью большого формата. Оригиналы хранятся в фонде современной живописи и графики Государственного музея истории Санкт-Петербурга, куда вдова архитектора, О.В. Конашевич, в 1996 г. передала первую часть архива Чайко; некоторые из этих рисунков опубликованы [Чайко, 2000. С. 104–105].

В ОР РНБ содержится большой материал о деятельности редакции «Окон ТАСС» и объединения художников «Боевой карандаш». Активные участники этого творческого коллектива (Быльев-Протопопов, Верейский, Курдов, Петров) работали и в жанре станковой графики. Этой части их творческого наследия в статье уделено существенное место, а произведения плакатной и иной тиражной графики оставлены за его рамками.

Графические произведения отложились также в фондах начальника управления по делам искусств Ленгорисполкома Б.И. Загурского (ОР РНБ. Ф. 1117), руководителя фронтového «Цирка на сцене» Е.П. Гершуни (ОР РНБ. Ф. 1130) [Петрова, 1979], коллекции В.И. Цветкова (ОР РНБ. Ф. 1165), возглавлявшего в годы блокады отделение Воениздата при Ленинградском фронте (см. также: ЦГАЛИ СПб. Ф. 209), и некоторых других.

Материалы ОР РНБ позволяют изучать изобразительные источники в неразрывной связи с текстовыми документами. В его фондах хранится множество писем и дневников военного времени и воспоминаний о нем, созданных художниками и другими участниками художественного процесса. Самое непосредственное отношение к рассматриваемой теме имеют дневники и письма А.П. Остроумовой-Лебедевой, Л.В. Шапори-

ной, И.А. Владимирова, воспоминания В.А. Власова, В.М. Конашевича, Л.А. Рончевской, А.В. Любимовой, В.В. Милутиной и А.Е. Мордвиновой, переписка Н.М. Быльева-Протопопова, Г.С. Верейского, Б.И. Загурского и В.И. Курдова.

Если говорить о рассматриваемом собрании ОР РНБ в целом, то по выбору сюжетов, жанрам и художественной технике они достаточно традиционны для периода блокады. Основные группы работ составляют пейзаж, портрет и бытовые зарисовки. Впрочем, границы жанров достаточно условны, поскольку для блокадного искусства характерно их смешение и взаимопроникновение. Еще одной ключевой характеристикой блокадной графики является ее камерный характер [Бахтияров, 2015; Струкова, 2008]. Это качество в полной мере нашло выражение в произведениях из собрания РНБ. В них отсутствуют пафос и, за редким исключением, экспрессивные средства выразительности. К этим исключениям, в частности, принадлежат упомянутые выше портреты И.М. Чайко, серия из 14 карандашных набросков Т.М. Сквориковой зимы 1941–1942 гг., на которых изображены истощенные люди, находящиеся на пороге смерти, а также серия линогравюр А.С. Никольского «Ленинград. 1941», получившая известность под авторским названием «Не забудем – не простим!» (ОР РНБ. Ф. 1037, № 908; [Никольский, 1984]).

К большинству блокадных работ, собранных в фондах ОР РНБ, применима характеристика, данная Н.В. Плунгян творчеству А.И. Русакова: «осознаваемая бесстрастность фиксации, желание представить натуру “как есть”, без экспрессивного настроения» [Александр Русаков, 2008. С. 20]. Художники старались не делать акцентов на проявлениях героизма или скорби и намеренно избегали натуралистических подробностей в изображении страданий.

Значимость анализируемого собрания как совокупности исторических источников обусловлена тем, что вошедшие в него работы выполнены непосредственными свидетелями и участниками событий. Это сообщает им высокую степень достоверности в изображении повседневной жизни города и горожан – наиболее важного критерия ценности документа. «Для художника “увидеть” означает нарисовать увиденное» [Курдов, 1994. С. 184].

Большая часть произведений – натурные зарисовки или рисунки, выполненные по свежим впечатлениям. Свою задачу художники видели в том, чтобы с документальной точностью запечатлеть окружающую их действительность: «Я сейчас должна рисовать как летописец. Это важно. <...> Должна рисовать, как очевидец вещей, которых многим не дано видеть» [Глебова, 1990. № 2. С. 17–18].

Несколько иной подход практиковал А.Ф. Пахомов, автор серии литографий «Ленинград в дни блокады». На основе множества «карандашных набросков типажа, одежды, поз, атрибутов» [Матин, 1948. С. 231] он

моделировал обобщенные образы и композиции своих работ [Художники города-фронта, 1973. С. 263–268]. Этот поиск наглядно продемонстрирован в его набросках 1942 г. «Ленинградка» и «Уборка снега» (ОР РНБ. Ф. 1202. № 33, 34). На последнем из них изображена миловидная девушка с сумкой дежурной МПВО через плечо. Рядом с нею в том же ракурсе представлен другой образ — изможденное лицо зрелой женщины. Здесь же — еще несколько вариантов с усилением мотива аскетичности, где спокойное выражение меняется на трагическое, а оно, в свою очередь, — на скорбную маску с остановившимся взглядом. Так художник стремился достичь большей достоверности изображаемого. Примерно так же работал и В.Н. Курдов, рисунки которого, по выражению В.С. Матафонова, представляют собой «не увеличенные натурные зарисовки, а результат глубоких образных обобщений и <...> композиционных поисков» [Курдов, 1994. С. 231].

Некоторые современные аналитики ставят под сомнение степень исторической правды в произведениях блокадного искусства. Так, писатель и литературовед М.Н. Кононов утверждает, что в Ленинграде даже подлинные художники, в силу ли своего понимания гуманистического назначения искусства или руководствуясь установками партийных органов, жертвовали ею ради «мнимой терапии, якобы гуманно не отнимающей надежду» [Кононов, 2016. С. 143]. Подобное утверждение имеет под собой основания, и все же оно носит слишком общий и категоричный характер. Из собрания ОР РНБ к работам такого рода можно отнести, например, эскизы открыток Н.Н. Петровой и акварели Г.П. Фитинофа, не умаляя при этом их художественных достоинств. Рисунки Фитинофа выделяются среди других солнечным колоритом и выраженным позитивным посылом. Недаром они также были растиражированы в виде открытых писем. В то же время многие работы, хранящиеся в РНБ, могли бы пополнить короткий ряд названных Кононовым «аутентичных» произведений.

Художники, чье творчество рассматривается в нашей статье, в большинстве своем не отличались политической ангажированностью. Руководство Ленинградского союза советских художников (ЛССХ, с 1943 г. ЛОСХ) негласно препятствовало вступлению художников-графиков в свои ряды. Из дневника В.В. Милютиной за 1952 г. известно о ее неудачной попытке стать членом творческого союза в 1943 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 495. Оп. 1. Д. 164. Л. 27об.). В художественной среде Ленинграда наблюдалось размежевание; возник слой «картинщиков», ориентировавшихся на выполнение официальных заказов. Антагонизм нарастал по мере усиления политического контроля за деятельностью художников [Бахтияров, 2015; Струкова, 2011].

Первый период блокады ознаменовался относительной свободой творчества, что вызвало мощный всплеск художественной активности. Это заметно даже по динамике количественных показателей произведений,

созданных в разные военные годы (см. таблицу). В 1943–1945 гг., когда партийно-государственное руководство города вернулось к практике регламентации творческой работы, наблюдалось их заметное сокращение. Отчасти оно было связано с отъездом многих художников из Ленинграда. В те годы увеличилось число заказных работ. С 1943 г. для участия в выставках художники должны были ориентироваться на список тем, утвержденных руководством ЛОСХа совместно с Политуправлением Ленинградского фронта. Изменилось и содержание социального заказа: требовалось больше внимания уделять созданию плакатов, «военных» портретов и произведений героико-патриотического жанра.

Таблица

Рисунки и гравюры 1941–1945 гг. в отделе рукописей Российской национальной библиотеки

	Номера фондов	Художники	Количество работ						Из них		
			1941–1942	1943	1944–1945	Б. д.	Перераб. после войны	Всего	Рисунки	Гравюры	
1	Ф. 1208. № 90.	Астапов И.С.	1					1	1		
2	Ф. 1086. № 36. Л. 24	Белкин В.П.		1				1	1		
3	Ф. 1165. № 404. Л. 1–4, 12, 15, 23, 67; № 549	Белоусов П.П.	3	9				12	12		
4	Ф. 1165. № 552	Бойм С.С.	1					1	1		
5	Ф. 1249	Бомаш В.М.			3			3	3		
6	Ф. 1130. № 352	Бруни Т.Г.			34			34	34		
7	Ф. 1208	Быльев-Протопопов Н.М.	23	1			1	25	23	2	
	Ф. 1476. № 13. Л. 13.	Ваксер М.Б.	1					1		1	
8	Ф. 1249	Варзар И.В.			2			2	2		
9	Ф. 1249	Ведерников А.С.	2					2	2		
10	Ф. 1129; Ф. 1165. № 26–29	Верейский Г.С.	11		5			16	14	2	
11	Ф. 1215	Власов В.А.	В РНБ нет работ блокадного периода								
12	Ф. 1218	Давид Т.Н.						8 (1975)	8		
13	Ф. 1165. № 563	Двораковский В.Д.		1				1	1		
14	Ф. 1213. № 14	Дормидонтов Н.И.			30			30	30		

	Номера фондов	Художники	Количество работ						Из них	
			1941 – 1942	1943	1944 – 1945	Б. д.	Перераб. после войны	Всего	Рисунки	Гравюры
15	Ф. 1249. Оп. 4	Каплан А.Л.	В РНБ нет работ блокадного периода							
16	Ф. 1151; Ф. 1229. № 25, 26, 37	Каплун А.В.		1	2			3	2	1
17	Ф. 1165. № 569	Кобелев В.А.	1					1		1.
18	Ф. 365; Ф. 1165. № 183. Л. 5	Конашевич В.М.	1	1	1			3	1	2
19	Ф. 1172	Курдов В.И.	41					41	41	
20	Ф. 1165. № 579	Лебедев В.В.			1			1	1	
21	Ф. 712. № 398 – 526; Ф. 1165. № 580	Лео (Лившиц Б.М.)	1			129		130	130	
22	Ф. 1249. Оп. 1	Лизак И.Л.		1	1			2	2	
23	Ф. 1206	Любимова А.В.	2	4	2			8	8	
24	Ф. 1249	Марттила Е.С.	7		1		4	12	12	
25	Ф. 1249	Милютин В.В.	7	4	1			12	12	
26	Ф. 1165. № 404. Л. 18, 20, 22; № 583, 584	Морозов В.В.	1	5				6	6	
27	Ф. 1209. № 1	Мординова А.Е.	1					1	1	
28	Ф. 1208. № 93	Николаев Я.С.	1					1	1	
29	Ф. 1037	Никольский А.С.	113	47	36	10		206	144	62
30	Ф. 1015. № 57; Ф. 1086. № 36. Л. 4; Ф. 1165. № 404. Л. 54	Остроумова- Лебедева А.П.	2	2				4	4	
31	Ф. 1165. № 404. Л. 28. 586 – 590, 655	Павлов Н.А.	6	3	1	1		11	11	
32	Ф. 1202; Ф. 1165. № 593, 594	Пахомов А.Ф.	6	6	2			14	13	1
33	Ф. 1130. № 24	Петров В.А.	2	12				14	14	
34	Ф. 1231	Петров Ю.Н.	11	4				15	15	
35	Ф. 1231. № 43 – 49	Петрова Н.Н.		7				7	7	
36	Ф. 1231. № 42	Петрова А.Н.	1					1	1	
37	Ф. 1165. № 597	Пильщиков Н.И.	1					1	1	
38	Ф. 1130. № 355	Полярный М.			15			15	15	

	Номера фондов	Художники	Количество работ						Из них	
			1941–1942	1943	1944–1945	Б. д.	Перераб. после войны	Всего	Рисунки	Гравюры
39	Ф. 1229	Померанцева Е.Н.		2	2			4	4	
40	Ф. 1086. № 36. Л. 16	Правосудович Т.М.		1				1	1	
41	Ф. 1165. № 50, 600	Пророков Б.И.	1	1				2	2	
42	Ф. 1230	Рождественская В.С.	1	1	4			6	6	
43	Ф. 1249	Рончевская Л.А.	8					8	8	
44	Ф. 1165. № 404, № 5. 25, 26, 29; № 405. Л. 11, 12, 22	Рудаков К.И.		7				7	7	
45	Ф. 1249. Оп. 2	Селиванов В.Н.	34		1			35	35	
46	Ф. 1165. № 604	Серов В.А.		8				8	8	
47	Ф. 1219	Скворикова Т.М.	16		9			25	25	
48	Ф. 1165. № 405. Л. 28	Успенский М.Н.			1			1	1	
49	Ф. 1225	Фитингоф Г.П.	10	2				12	12	
	Ф. 1037. № 1233	Худяков Л.В.	1					1	1	
50	Ф. 1477	Чайко И.М.	1		1	68	31	101	83	18
51	Ф. 1165. № 51	Шабанов И.В.	1					1	1	
52	Ф. 1086. № 36. Л. 28 и 28об.	Щекотихина-Потоцкая А.В.			2			2	2	
53	Ф. 1249	Эвенбах Е.К.	21					21	21	
54	Ф. 1249	Юдовин Ю.С.		2	31			33	25	8
55	Ф. 1165. № 404. Л. 21. № 612–617	Яр-Кравченко А.Н.	5	2				7	7	
		Итого	346	135	188	208	36	913+8	815+8	98

Как уже отмечалось, графические произведения в ОР РНБ несут на себе те же «родовые» черты, которые отличают изобразительное искусство Ленинграда периода блокады в целом. Так, в нем сложился ряд характерных повторяющихся мотивов. Типично ленинградские бытовые реалии (транспортировка на санках истощенных людей в «стационары», дежурство на улицах, разборка на дрова деревянных домов, уборка снега, огороды на Исаакиевской площади) представлены в работах Е.О. Марттилы,

А.Ф. Пахомова, Ю.Н. Петрова, В.Н. Селиванова и др. Благодаря многообразию интерпретаций и богатству запечатленных на рисунках бытовых и психологических деталей, взятых в совокупности, они дают возможность составить более полное представление об изображаемых явлениях. Встречались и оригинальные сюжеты, вроде «Стирки белья в луже» Г.П. Фитингофа (ОР РНБ. Ф. 1225. № 18).

Едва ли не самая частотная тема в блокадной графике — «водозабор». В представляемом собрании она отражена многократно: на рисунках Фитингофа, Любимовой, Мордвиновой, Сквориковой. Еще один сюжет, особенно характерный для первой блокадной зимы, — изображение трупов на улицах или санок с телом покойника. Таковы рисунок «Мать с гробом ребенка» Н.М. Быльева-Протопопова и акварели Г.П. Фитингофа и В.Н. Селиванова. Последний изобразил действия похоронной бригады в новогоднюю ночь 1942 г. (ОР РНБ. Ф. 1249. Оп. 2. № 49). Примечательна небольшая деталь, свидетельствующая об имевших место случаях мародерства. Легко определить место действия: набережная р. Мойки, у Красного моста. Интересно, что Мойка являлась одной из наиболее распространенных локаций блокадной графики. Только в ОР РНБ ее изображение встречается еще по меньшей мере дважды: на рисунках Любимовой (ОР РНБ. Ф. 1206. № 2) и Фитингофа (ОР РНБ. Ф. 1225. № 14). Интересно решение той же темы в набросках Ю.Н. Петрова «Путь к Серафимовскому кладбищу: зима 1941—1942» (ОР РНБ. Ф. 1231. № 32). Эскизы плохо прорисованы, но на них точно передано настроение безмолвия и оцепенелости движущихся людей, которые напоминают процессию (о новых данных, касающихся судьбы их автора см.: ОР РНБ. Ф. 1539. Оп. 2. № 190).

Одни из наиболее сильных по эмоциональному воздействию — акварель В.Н. Селиванова «За хлебом (Невский пр., 6)» (ОР РНБ. Ф. 1249. Оп. 2. № 48) и линогравюра А.С. Никольского из серии «Ленинград. 1941» (ОР РНБ. Ф. 1037. № 907 и 908) с изображением очереди в булочную. Работы различны по технике исполнения и средствам художественной выразительности, придающим изображению дополнительные смыслы. Напротив, интимный, «домашний» характер отличает «Серию зарисовок сцен жизни города» А.Е. Мордвиновой, по которой после войны художница выполнила цикл автолитографий. Серия представлена единственной работой — «За книгой», где образ читающего человека призван олицетворять его приверженность традиционным духовным ценностям (ОР РНБ. Ф. 1209. № 1).

Графика в ОР РНБ может служить источником сведений о деятельности медицинских учреждений в период блокады. Художники охотно принимали заказы на работы санитарно-просветительной тематики. Зимой 1941—1942 гг. А.Ф. Пахомов выполнил в 1-м Медицинском институте и больнице

им. Ф.Ф. Эрисмана серию рисунков, демонстрировавших технические новшества в лечебной практике (такие, например, как «Лечение соллюксом», активно пропагандировавшееся в годы войны). По приглашению Института переливания крови он принял участие в создании медицинского атласа по трансфузиологии. Одна из иллюстраций из этого атласа отложилась в фонде художника в ОР РНБ. Тогда же Пахомов получил разрешение на натурные зарисовки в больничном морге, на которых запечатлел умерших от дистрофии [Художники города-фронта, 1973. С. 260]. Эти произведения, хранящиеся в фондах Музея истории Санкт-Петербурга, Н.М. Кононов отнес к «аутентичным» блокадным образам.

Е.К. Эвенбах делала бытовые зарисовки из жизни выздоравливающих в военном госпитале. Эта тема была ей близка: еще в Первую мировую войну художница работала сестрой милосердия. На рисунках Л.А. Рончевской запечатлены интерьеры и облик обитателей стационара в здании Дворца пионеров, где после учебы на курсах медицинских сестер художница работала зимой 1941–1942 гг.; этот эпизод блокадной жизни нашел отражение в ее воспоминаниях (ОР РНБ. Ф. 1249. № 14. Л. 2–3; [Подвиг века, 1969. С. 161–162; Художники города-фронта, 1973. С. 191]).

Представлен в ОР РНБ и жанр «блокадного» портрета. Это был портрет-тип, в котором внешнее сходство с персонажем не имело большого значения [Бахтияров, 2015]. Таких работ в фондах отдела не более двух десятков. В женских образах на рисунках Быльева-Протопопова, Пахомова, Петрова, Фитингофа и Эвенбах представлены ленинградские типы военного времени: дружинницы, регулировщицы, дежурные отрядов противовоздушной обороны. Их лица часто обозначены контуром, заменены гримасой. По облику и настроению персонажей можно почти точно определить, в какой период блокады создан тот или иной рисунок.

Особое место среди этих работ принадлежит произведениям Е.О. Марттилы. В большинстве своем они представляют собой подлинники военного времени, лишь четыре эскиза 1948 и 1970 г. выполнены художницей для серии офортов, созданной на основе творческой переработки блокадных зарисовок. Это портреты в жанровом антураже. Изображенные на них женщины исполнены внутренней сдержанности, суровости, порой — отрешенности. Наиболее сильное впечатление производит автопортрет «Перед смертью», датированный февралем 1942 г. (ОР РНБ. Ф. 1249. № 1). История его создания как акта сопротивления надвигающейся смерти описана художницей в дневнике [Марттила, 2010. С. 41].

Часто моделями для блокадных портретов становились родные, друзья и коллеги-художники. В фонде Н.М. Быльева-Протопопова сохранилась серия шаржей 1942 г., где он запечатлел своих товарищей (А.Ф. Пахомова, Ю.Н. Петрова, В.А. Серова, В.А. Кобелева, Н.Е. Муратова) в работе над выпусками «Боевого карандаша». Примерно в то же время мастер

политической карикатуры Лео (Б.М. Лифшиц) выполнил шаржи писателей — членов творческой группы при Политуправлении Ленфронта (А.А. Прокофьева, В.М. Саянова, Н.С. Тихонова) и парный шарж А.М. Флита и М.А. Дудина, который можно отнести к шедеврам жанра (ОР РНБ. Ф. 712. № 398—401). «В нашем чудном городе смех часто уживался со слезами, — записала 9 июня 1944 г. в альбоме Л.В. Шапориной переводчица А.И. Иоаннисиан. — <...> Он был нам тем же питанием» (ОР РНБ. Ф. 1086. № 36. Л. 18).

С весны 1942 г. ленинградские художники оказались востребованы в воинских частях — для оформления клубов, красных уголков, стенгазет и т.п. (это именовалось «шефской работой»). Так, Л.А. Рончевская два года пробыла на казарменном положении во 2-й авиаремонтной базе 13-й воздушной армии, располагавшейся в Новой деревне (ОР РНБ. Ф. 1249. № 14. л. 8—9об.; [Художники города-фронта, 1973. С. 291—294]). Художники стали выезжать в воинские части за кольцо блокады «для сбора натурального материала» [Курдов, 1994. С. 183]. Курдову особенно запомнилась его первая поездка весной 1942 г. в расположение 4-го гвардейского корпуса 54-й армии.

Летом 1942 г. в ЛССХ обратилось руководство Ленинградского штаба партизанского движения с предложением содействовать созданию музея партизанской славы [Алексина, 1948. С. 150—156]. Тогда же две группы художников «Боевого карандаша» были заброшены на партизанские базы. Руководство творческим союзом сумело таким образом поддержать своих членов, которые после первой блокадной зимы, по выражению Н.М. Быльева-Протопопова, превратились в обессиленных дистрофиков [Художники города-фронта, 1973. С. 333].

В.И. Курдова командировали в один из отрядов в районе Малой Вишеры, где находились штаб Волховского фронта и центр одного из партизанских соединений. Результатом поездки стали акварели с видами разрушений на станции и в поселке Малая Вишера и серия портретов партизан из отрядов Г.И. Богданова и Д.Ф. Косицына, руководителя легендарного партизанского отряда, сформированного из студентов Государственного института физической культуры им. П.Ф. Лесгафта. Значительная часть этих рисунков хранится в фонде Курдова (ОР РНБ. Ф. 1172). Среди них — портреты секретаря райкома ВКП(б) Малой Вишеры, комиссара партизанского отряда К.Г. Коробова; командира отряда Г.Ф. Гладышева, военврача II ранга В.Ф. Кочурова; еще около 20 карандашных портретов, на которых изображены «исхудавшие, оборванные, прокопченные пламенем <...> походных костров люди в простой гражданской одежде» [Курдов, 1994. С. 231]. Художник вспоминал, что работал с утра до вечера: «Я не ставил перед собой сложных психологических задач, я просто хотел обобщить имевшийся у меня натуральный материал в правдивый и достоверный художественный рассказ о войне» [Там же. С. 184].

В фонде Курдова находится и множество бытовых зарисовок, впоследствии использованных им при создании серии акварелей и литографий «По дорогам войны» (ОР РНБ. Ф. 1172. № 59). Без этих листков из «крохотного блокнота в ладошку» [Курдов, 1994. С. 184], который художник обычно прятал за обшлаг рукава шинели, по его собственному признанию, он не смог бы сделать свои литографии.

Н.М. Быльева-Протопопова в июле 1942 г. направили на партизанскую базу Северо-Западного фронта (ее центр находился в г. Валдай), где он пробыл до конца августа того же года и выполнил более 100 портретов, составивших серию «Партизаны». Несколько листов из нее в составе архива художника поступило в Государственную публичную библиотеку (ОР РНБ. Ф. 1208. № 8–10, 12, 13). Это — портреты летчиков-орденоносцев 3-й партизанской эскадрильи «У-2», базировавшейся в поселке Выползово на границе Новгородской и Калининской (ныне Тверской) областей. О своей работе у партизан художник подробно рассказывал в письмах к жене, которые также находятся в его фонде в ОР РНБ. Вот несколько выдержек из этих писем: «Я <...> нахожусь у летчиков, работающих на партизан <...> Здесь <...> создаются прекрасные условия <...> Хочу достичь в своей работе наивысшего мастерства» (ОР РНБ. Ф. 1208. № 100. Л. 69об.); «фронт в 30–35 км» (Там же. Л. 75об.); «завтра <...> поеду к летчикам дня на два — рисовать портреты награжденных» (Там же. Л. 48); «мои новые товарищи — наездники воздуха — славные ребята <...> замыслы переполняют меня» (Там же. Л. 67об.); «кочую по военным частям» (Там же. Л. 73); «предстоит несколько полетов в соседние города» (Там же. Л. 59); «6 авг<уста> <19>42, Выползово. <...> В Ленинград я отправил 13 портретных рисунков» (Там же. Л. 63]. Примечательна характерная блокадная деталь: самые подробные описания в письмах связаны с рационом питания.

Работы В.И. Курдова и Н.М. Быльева-Протопопова позволяют до некоторой степени восстановить или уточнить персоналию и иконографию участников событий. Ряд листов содержит в себе атрибутивные и пояснительные записи, что также повышает их информационную ценность.

Портреты партизан создавали также В.В. Милютин и А.Е. Мордвинова. Последняя в 1943–1944 гг. участвовала в оформлении экспозиций, устраивавшихся штабом партизанского движения, и в создании партизанского отдела выставки «Героическая оборона Ленинграда» (1944).

Материал для изучения фронтового быта предоставляют и работы Ю.Н. Петрова. На эскизах «Офицер и боец», «Бойцы, идущие на обед», «Переход под дождем» (все — 1943 г.) им запечатлены черты повседневной жизни одной из воинских частей на Ленинградском фронте (ОР РНБ. Ф. 1231. № 38–41). Через образы этих людей, исполненных юмора и обаяния, художнику удалось передать ощущение непреходящей усталости.

сти и тяжести военной службы. Наряду с графическими листами Курдова и Быльева-Протопопова эти произведения представляют интерес с точки зрения военно-исторической антропологии.

Нашел отражение в собрании ОР РНБ и фронтовой пейзаж. Отличительная особенность этого жанра состояла в том, что в изображение природного ландшафта обычно включалась какая-нибудь бытовая, жанровая сцена. На рисунке В.Н. Селиванова таким вставным сюжетом послужило передвижение ротного миномета на передовой рубеж — «в распоряжение 42-й армии», как значится в подписи к рисунку (ОР РНБ. Ф. 1249. Оп. 2. № 51); в зарисовках В.В. Милютиной — немцы, прикованные к своим орудиям, или строительство дота бригадой «трудоармеек» (ОР РНБ. Ф. 1249. № 2, 10—12). Последнему сюжету художница посвятила цикл рисунков «Оборонная трасса», созданный зимой 1943 г. — во время поездки в поселок Осиновая роща на Карельском перешейке (Милютину командировали туда для создания портретов «женщин-оборонниц, награжденных орденами и медалями за свою работу») (ОР РНБ. Ф. 1249. № 13. Л. 4). На одном из листов запечатлены трогательные приметы женского быта: развешанное на веревке выстиранное белье (Там же. № 12). Пояснительные подписи к рисункам содержат информацию о времени, месте и участниках строительства.

Сформировался особый жанр блокадного пейзажа, по стилистике и образному строю близкий произведениям художников ленинградской пейзажной школы, которую называли также школой ленинградского камерного пейзажа [Ефимов, 1981; Струкова, 2011].

Многие художники отмечали, что зимой 1941—1942 гг. Ленинград был особенно — «ослепительно» — красив (ОР РНБ. Ф. 1249. № 14. Л. 3). Неподвижный, занесенный снегом и почти безлюдный — так выглядит он в работах Любимовой, Мартылы, Померанцевой, Рончевской. «Город представлял небывалое, адское и величественное зрелище», — вспоминал впоследствии историк античности Ю.В. Андреев, ребенком переживший блокаду [Андреев, 2010. С. 761].

Официально художникам было запрещено работать на улицах города без специального разрешения. Получить такой документ было непросто, и художники на свой страх и риск делали на ходу беглые зарисовки. Это могло иметь для них неприятные последствия. «Как правило, нашего брата тащили в милицию, где приходилось подолгу отсиживаться, пока наводили необходимые справки» [Курдов, 1994. С. 184]. Зачастую не давали работать бдительные прохожие. Не избежала подозрений в шпионаже даже А.П. Остроумова-Лебедева. В июне 1942 г. при подобных обстоятельствах она была задержана милицейским патрулем и подвергнута подробному допросу (ОР РНБ. Ф. 1015. № 308. Л. 106об.; № 1192). Если Пахомов «больше наблюдал и запоминал» [Пахомов, 1971. С. 198], то Н.А. Тырса

нашел другой способ обходить данный запрет: он рисовал из окон ленинградских квартир [Струкова, 2011. С. 21–22].

Парадоксально, но в годы блокады, особенно в первый ее период, станковая графика стала выполнять функции, присущие фотографии. В Ленинграде эти жанры как будто поменялись местами. Снимать в условиях военного времени могли только фотокорреспонденты, и их работы носили преимущественно постановочный характер. Рисунки же отражали особую блокадную атмосферу, которая отсутствовала на большинстве фотографий.

Большое распространение получил в те годы архитектурный пейзаж [Архитекторы, 2005]. Наиболее значимо и выразительно этот жанр представлен рисунками и литографиями И.М. Чайко (ОР РНБ. Ф. 1477). Сохранились как эскизные зарисовки, так и детально проработанные городские пейзажи. На одном из натуральных набросков названия цветов и оттенков обозначены словесно (так делали в те годы, рисуя на улице, многие художники). Излюбленными мотивами Чайко были крыши, дворы и брандмауэры, перспективы ленинградских улиц. Особенно часто в его работах встречались виды ансамбля Придворного конюшенного ведомства, Новой Голландии и кварталов Московского района, над воссозданием которых он много работал после войны [Исаченко, 2010].

Рисунки с изображением разрушенных зданий, подобные акварелям «После бомбежки. Дом на углу ул. Гоголя и Кирпичного переулка» В.Н. Селиванова (1941) и «Фугасная: Андреевский рынок после налета» (1944) Е.Н. Померанцевой, позволили документально установить топографию и характер архитектурных утрат. Художники отображали изменения, которые война и блокада вносили в облик города: укрепления на случай бомбежки, баррикады, укрытые памятники. А.П. Остроумова-Лебедева запечатлела в дневнике процесс маскировки «Медного всадника» и памятника Николаю I в августе 1941 г., Е.Н. Померанцева — сфинкса около Академии художеств в деревянном чехле.

После снятия блокады художники фиксировали разрушения дворцово-парковых ансамблей в освобожденных пригородах Ленинграда. В.С. Рождественская зарисовывала руины дворца и жилых домов в Павловске, И.Л. Лизак и А.Ф. Пахомов — в Петергофе. В архиве Е.Н. Померанцевой сохранились акварель А.В. Каплуна «Разрушенный мост в Павловске» и автолитография «Разрушения в Нижнем парке Петергофа» из серии его гравюр «Петродворец. Пушкин. Павловск» (1944–1945). На рисунке В.В. Милютиной 1944 г. запечатлен Екатерининский парк в Пушкине, уставленный бетонными надолбами (ОР РНБ. Ф. 1249. № 9).

Множество изобразительных материалов связано с блокадной историей Эрмитажа. Л.А. Рончевская, принимавшая участие в подготовке музейных ценностей к отправке в тыл (ОР РНБ. Ф. 1249. № 14. Л. 1–1об.; [Подвиг века, 1969. С. 160–161]), делала зарисовки, затем использованные

при работе над картиной «Эвакуация Эрмитажа». По хранящемуся в ОР РНБ эскизу можно судить о том, как выглядели летом 1941 г. «Большие просветы» (ОР РНБ. Ф. 1249. № 1).

Виды музейных залов запечатлены на рисунках и линогравюрах В.В. Милютиной и А.С. Никольского. В 1942 г. Милютину включили в группу художников, которым было поручено зафиксировать «ранения здания Эрмитажа от бомбежек и обстрелов» (ОР РНБ. Ф. 1249. № 13. Л. 3). Сделанные ею наброски легли в основу серии рисунков «Эрмитаж в дни блокады», хранящихся в ЦГАЛИ СПб, архиве Эрмитажа и фондах Русского музея. Один из листов серии — «Ваза Эрмитажа в блокаду» — художница передала в отдел рукописей ГПБ. Это — авторский вариант рисунка из Русского музея, отличающийся от него меньшим размером, более лаконичной композицией и техникой исполнения (ОР РНБ. Ф. 1249. № 7). В ОР РНБ есть еще три работы Милютиной 1942 г.: эскиз «После обстрела: окно в церковный дворик Эрмитажа» и зарисовки с видами из эрмитажных окон на Петропавловскую крепость и стоящие на Неве корабли. На рисунке «Тот, кто освещал Эрмитаж в блокаду» изображена бывшая личная яхта Николая II «Полярная звезда», от электроустановки которой в подвалы Эрмитажа подавалось электричество (ОР РНБ. Ф. 1249. № 4).

«Блокадный дневник» А.С. Никольского представляет собой образец идеального исторического источника, в котором текст с подробным описанием уклада жизни музея осенью и зимой 1941 г. сопровождается подробным иллюстративным рядом [Никольский, 1984. С. 77–199] — зарисовками его залов и подвалов, бомбоубежищ, оборудованных под общежития для работников музея и представителей ленинградской интеллигенции. Часть этих рисунков и линогравюр, выполненных по наброскам из дневника, отложилась в его фонде (ОР РНБ. Ф. 1037. № 900–907).

Уже вскоре после установления блокады стали предпринимать попытки мемориализации памяти о ней. К первым опытам такого рода относились проекты парковых ансамблей М.Б. Ваксера и А.С. Никольского. В декабре 1941 г. Ваксер защитил в качестве дипломной работы в Академии художеств «Проект парка-памятника героической обороне Ленинграда». От этого проекта в фонде архитектора сохранились лишь экспликация и фотокопии двух эскизов пространственного решения парка (ОР РНБ. Ф. 1476. № 13. Л. 8, 9, 12, 13). Зато в фонде Никольского содержится несколько презентационных альбомов рисунков и литографий с видами Приморского парка Победы и значительное количество эскизов к ним, датированных 1943 г. (ОР РНБ. Ф. 1037. № 491–497]. Однако грандиозный замысел не вышел из стадии эскизного проектирования, и после войны мемориал Победы был построен по другому, более скромному и экономичному, проекту.

К той же группе произведений примыкает серия рисунков Т.Н. Давид «Монумент защитникам Ленинграда», созданная в 1975 г., вскоре после

открытия мемориального комплекса на площади Победы. В них запечатлены черты иной эпохи, отражено отношение последующих поколений к памяти о прошедшей войне.

В Российской национальной библиотеке большое внимание уделяется раскрытию своих фондов посредством создания электронных ресурсов [Свиченская, 2014; Свиченская, 2016]. Подобная деятельность лежит в русле развития исторической информатики, которая призвана способствовать расширению информационного и технологического обеспечения научных исследований. На сайте библиотеки доступны несколько виртуальных экспозиций о Великой Отечественной войне (созданы в 2013–2019 гг. по материалам отдела рукописей). Готовится выставка о художественной жизни Ленинграда в период блокады.

Наша статья имеет постановочный характер, т.к. разработка архивоведческой и источниковедческой проблематики применительно к изобразительным источникам по истории Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда находится еще на начальном этапе. Это связано со сложностью вычленения собственно источниковедческого аспекта в исследовании произведений искусства [Андреева, 2008. С. 10].

Исследованные нами документы из ОР РНБ идеально вписываются и в концепцию такого направления, как история повседневности. В работах художников повседневность предстает в занятиях блокадников и их эмоциональной реакции на происходившие события. На рисунках и гравюрах присутствуют приметы блокадного быта — внешний облик персонажей, окружающей обстановки, предметов домашнего обихода, что позволяет до известной степени реконструировать уклад жизни города и его жителей.

Ценность этого источника обусловлена не только отображенными реалиями, но и воплощенными художественными образами, которые передают атмосферу эпохи. В.А. Фаворский в последней (незаконченной) работе обратил внимание на отличие природы эстетического познания от научного: «Наука аналитически познает, а искусство синтезом пользуется. И искусство показывает предмет, как он есть, живой» [Фаворский, 1988. С. 253]. Процесс познания через зрительный образ в силу его цельности зачастую оказывается более эффективным, чем через письменные источники.

Таким образом, блокадная графика отдела рукописей Российской национальной библиотеки представляет собой репрезентативную совокупность достоверных источников визуальной информации. Они расширяют и обогащают наши представления о блокаде, делают их более объемными, многомерными. Их дальнейшее изучение будет способствовать воссозданию картины жизни блокадного города во всей полноте фактов и многообразии типичных и уникальных явлений.

Библиография

Российская национальная библиотека. Отдел рукописей (ОР РНБ). Ф. 365 (В.М. Конашевич). № 2, 11, 28; Ф. 712 (Собр. рис.). № 398–526; Ф. 1015 (А.П. Остроумова-Лебедева). № 57–60, 70, 71, 308, 733, 1192, 1193; Ф. 1037 (А.С. Никольский). № 489–497, 585–593, 601–604, 900–911, 1204, 1233, 1236, 1237, 1278; Ф. 1086 (Л.В. Шапорина). № 36; Ф. 1117 (Б.И. Загурский). № 157–160, 166, 180, 185, 187, 196, 211, 219, 220, 224, 225, 2249, 2251, 2253, 2259; Ф. 1129 (Г.С. Верейский). № 172–178, 331, 340, 341, 355, 371, 380, 398, 357, 439–442, 475, 490; Ф. 1130 (Е.П. Гершуни). № 11–24, 352, 355, 375, 473; Ф. 1165 (В.И. Цветков). № 26–29, 50, 51, 183, 404–407, 545, 546, 549, 552, 560, 563, 569, 579, 580, 583–590, 593, 594, 597, 600, 604, 612–617, 621, 622, 649, 655; Ф. 1172 (В.И. Курдов). № 13–19, 59, 90, 94, 100, 101, 128, 137, 184, 199–223; Ф. 1202 (А.Ф. и А.А. Пахомовы). № 13–19, 29, 32–35; Ф. 1206 (А.В. Любимова). № 1–6, 31, 37, 47, 51; Ф. 1208 (Н.М. Быльев-Протопопов). № 5–13, 40, 50–55, 60, 61, 63, 67, 69, 72, 73, 77, 79, 84, 90, 93, 95, 100; Ф. 1209 (А.Е. Мордвинова). № 1–2; Ф. 1213 (Н.И. Дормидонтов). № 14, 15, 53; Ф. 1218 (Т.Н. Давид). № 12; Ф. 1219 (Т.М. Скворикова). № 37–39; Ф. 1225 (Г.П. Фитингоф). № 10–21; Ф. 1229 (Е.Н. Померанцева). № 1–5; Ф. 1230 (В.С. Рождественская). № 5–8, 19, 20; Ф. 1231 (Ю.Н. Петров). № 30–49; Ф. 1249 (Собр. рис. и материалы ленингр. художников (СРЛХ), И.Л. Лизак). Оп. 1. № 19, 27; Ф. 1249 (СРЛХ, В.Н. Селиванов). Оп. 2. № 20, 21, 23, 26, 27, 46–53; Ф. 1249 (СРЛХ, Е.К. Эвенбах). Оп. 3. № 207, 246–256; Ф. 1249 (СРЛХ, В.М. Бомаш). № 44, 57, 58; Ф. 1249 (СРЛХ, И.В. Варзар). № 8, 13, 14, 15; Ф. 1249 (СРЛХ, А.С. Ведерников). № 8–10; Ф. 1249 (СРЛХ, Е.О. Марттила). № 1–13; Ф. 1249 (СРЛХ, В.В. Милютин). № 1–13; Ф. 1249 (СРЛХ, Л.А. Рончевская). № 1–14; Ф. 1249 (СРЛХ, Ю.С. Юдовин). № 4, 16; Ф. 1422 (Е.П. Федосеева). № 41, 42, 52–57; Ф. 1476 (М.Б. Ваксер). № 13. Л. 8, 9, 12, 13; Ф. 1477 (И.М. Чайко). Фонд не обработан; Ф. 1539. (С.С. Тхоржевский). Оп. 2. № 190. Фонд находится в обработке.

Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб.). Ф. 495 (В.В. Милютин и А.С. Розанов). Оп. 1. Д. 164. Л. 27об.; Ф. 209 (Коллекция В.И. Цветкова).

Александр Русаков: Выставка произведений А.И. Русакова из собрания семьи художника / Сост. и вступ. ст. Н.В. Плунгян. Москва, 2008. 208 с.

Андреев Ю.В. В ожидании «греческого чуда»: Из записных книжек. Санкт-Петербург, 2010. 776 с.

Андреева О.В. История книжного дела в изобразительных аудиовизуальных и вещественных источниках: Учеб. пособие. Москва, 2008. 172 с.

Алексина М. Партизаны, снайперы, художники: (Из истории ЛОСХ) // Изобразительное искусство Ленинграда: Альманах. Москва; Ленинград, 1948. С. 151–156.

Архитекторы блокадного Ленинграда: Каталог выставки / Сост.: Ю.Ю. Бахарева и др. СПб., 2005. 264 с.

Бахтияров Р.А. Живопись Ленинграда в период блокады. Санкт-Петербург, 2015. 169 с.

Блокадный дневник: Живопись и графика блокадного Ленинграда. Альбом-каталог / Сост. и вступ. ст. В.Е. Ловягиной. Санкт-Петербург, 2005. 184 с.

Вера Милютинина и о ней: Сб. Москва, 1991. 134 с.

Г.С. Верейский: Каталог акварелей и рисунков из архива художника / Сост. Е.П. Федосеева. Ленинград, 1977. 48 с.

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки: К постановке проблемы // 150 лет на службе науки и просвещения: Сб. материалов юбилейной междунар. науч. конф. Москва, 2014. С. 363–372.

Воронцова Е.А., Гарскова И.М. Информационное обеспечение российской исторической науки в информационном обществе: современное состояние и перспективы // Исторический журнал: научные исследования. 2013. № 5. С. 487–505. DOI 10.7256/2222-1972.2013.5.9811

Глебова Т.Н. «Рисовать как летописец»: (Страницы блокадного дневника) // Искусство Ленинграда. 1990. № 1. С. 28–40; № 2. С. 14–29.

Ефимов П.П. Городской пейзаж ленинградских художников 1930-х–1940-х годов // Советская живопись, 79. Москва, 1981. С. 236–245.

Загурский Б.И. Искусство суровых лет. Ленинград, 1970. 96 с.

Зайцев Е.В. Художественная летопись Великой Отечественной: Графика, живопись, скульптура, театрально-декорационное искусство, народное искусство. Москва, 1986. 496 с.

Исаченко В.Г. Игорь Чайко // Зодчие Санкт-Петербурга. XX век. Москва; Санкт-Петербург, 2010. С. 379–389.

Кононов Н.М. Блокадный канон: // Разногласия. 2016. № 11. С. 142–150. Электронный ресурс: www.colta.ru/storage/gubric/76/raznoglasiya_link_1.pdf (дата обращения 31.03.2019).

Курдов В.И. Памятные дни и годы: Записки художника / [Послесл. В.С. Матафонова]. Санкт-Петербург, 1994. 238 с.

Ленинградские художники: Каталог акварелей и рисунков из личных фондов, хранящихся в отделе рукописей и редких книг ГПБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина: в 2 вып. / Сост. Е.П. Федосеева. Ленинград, 1982. 370 с.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы как исторический источник // Отечественная история. 1992. № 5. С. 104–116.

Марттила Е.О., Магаева С.В. Мученики ленинградской блокады: Сб. Москва, 2006. 186 с.

Марттила Е.О. Ленинградская блокада в зарисовках 1941–1942 года: Альбом. Москва, 2010. 58 с.

Матин С. В мастерской А.Ф. Пахомова // Изобразительное искусство Ленинграда: Альманах. Москва; Ленинград, 1948. С. 230–237.

«Мы будем помнить эти годы...»: Эрмитажная летопись войны и победы: Каталог выставки (28 апреля – 5 июля 2015 г.). Санкт-Петербург, 2015. 111 с.

Никифоровская И.В. Художники осажденного города: Ленинградские художники в годы Великой Отечественной войны. Ленинград, 1985. 240 с.

Никольский А.С. Ленинградский альбом: Рисунки, гравюры, проекты военных лет / Сост. и вступ. ст. О.И. Смелкова. Ленинград, 1984. 256 с.

Никольский А.С. Каталог чертежей и рисунков из архива архитектора / Сост. Е.П. Федосеева. Ленинград, 1980. 184 с.

«Они жили просто и возвышенно»: Александр Розанов и Вера Милютинина: Воспоминания друзей, письма, документы / Сост. и коммент. О.В. Сахарова. Санкт-Петербург, 2010. 328 с.

Огаркова Е.В. Актуальное источниковедение истории Великой Отечественной войны: Проблемы и перспективы изучения художественного наследия 1941—1945 гг. // Вестник Волгоградского университета. Сер. 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2015. № 4 (34). С. 189—196.

Паховов А.Ф. Про свою работу. Ленинград, 1971. 306 с.

Петрова В.Ф. Материалы по истории эстрады и цирка из архива Е.П. Гершуни // Из истории рукописных и старопечатных собраний: (Исследования. Обзоры. Публикации): Сб. науч. тр. Ленинград, 1979. С. 110—122.

Пинегина Л.А. «Родина-мать зовет!» // Пинегина Л.А. Художественная культура как фактор Великой Победы. 1941—1945. Москва, 1997. С. 49—81.

Подвиг века: Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда / Сост. Н.Н. Паперная. Ленинград, 1969. 391 с.

Путь к Победе: Произведения из собрания Гос. Русского музея и частных коллекций, созданные в годы Великой Отечеств. войны. Санкт-Петербург, 2005. 108 с.

Свищенская М.К. Деятели науки и культуры — фронту: (По материалам личных фондов литераторов и ученых в ОР РНБ) // Забвению не подлежит: Статьи. Воспоминания. Документы. Санкт-Петербург, 2016. Вып. 11. С. 178—193.

Свищенская М.К. Материалы по истории блокады Ленинграда в фондах Российской национальной библиотеки: Обзор виртуальных информационных ресурсов // Забвению не подлежит: Статьи. Воспоминания. Документы. Санкт-Петербург, 2014. Вып. 10. С. 218—237.

Сенявская Е.С., Сенявский А.С. Военная повседневность как предмет исторического исследования: теоретико-методологические проблемы // 65 лет Великой Победы: в 6 т. Москва, 2010. Т. 3: Победа. С. 197—211.

Страницы памяти: Художники Санкт-Петербургского (Ленинградского) Союза художников — ветераны Великой Отечественной войны: Справ.-биограф. сб., 1941—1945: в 2 кн. / Сост. Л.С. Коновой и Л.В. Балахниной. Санкт-Петербург, 2014.

Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа и ее мастера: 1930-е — первая половина 1940-х годов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 36 с.

Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа, 1930-е — 1940-е годы. Москва, 2011. 334 с.

Сурис Б.Д. «Больше, чем воспоминанья»: Письма ленинградских художников 1941—1945: в 2 кн. Санкт-Петербург, 1993.

Сурис Б.Д. Письма ленинградских художников военных лет как исторический источник: (К постановке проблемы) // Советское искусствознание. Сб. 23. Москва, 1987. С. 254—255.

Селиванова И.В. Рядовой блокадной эпопеи художник Василий Селиванов. Санкт-Петербург, 2006. 104 с.

Фаворский В.А. Искусство тоже познает // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. Москва, 1988. С. 253–254.

Фомичева З.И. Архив А.П. Остроумовой-Лебедевой. [Обзор] // Книги. Архивы. Автографы: (Обзоры, сообщения, публикации): Сб. Ленинград, 1973. С. 155–168.

Хохлов Д.Ю. Фотодокументы личного происхождения по истории Второй мировой войны как объект архивоведческого исследования. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва, 2007. 30 с.

Художники города-фронта: Воспоминания и дневники ленинградских художников / Сост. И.А. Бродского. Ленинград, 1973. 443 с.

Художники Ленинграда в годы блокады: Сб. ст. Ленинград, 1965. 92 с.

Чайко И.М. Дневник // Материалы к истории блокады Ленинграда. Санкт-Петербург, 2000. С. 110–124. (Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 5).

«Я буду расписывать райские чертоги»: Татьяна Николаевна Глебова. Выставка произведений: Каталог. Статьи. Воспоминания / Сост. Л.Н. Востречовой. Санкт-Петербург, 1995. 119 с.

Яров С.В. Повседневная жизнь блокадного Ленинграда. 3-е изд. Москва, 2018. 310 с.

УДК 069.42

А.Н. Каск, А.Н. Kask

КОЛЛЕКЦИИ АНАЛОГОВЫХ ФОТОРЕПРОДУКЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ЦИФРОВУЮ ЭРУ. ХРАНИТЬ НЕЛЬЗЯ СПИСАТЬ

COLLECTIONS OF ANALOGUE PHOTOGRAPHIC REPRODUCTIONS OF ARTWORKS IN THE DIGITAL ERA. ARCHIVING OR DEACCESSION

Аннотация: коллекции фоторепродукций традиционно создавались в XIX–XX вв. в помощь историко-художественным исследованиям, а также как источники визуальной информации для изучения, преподавания и популяризации памятников искусства. С развитием информационных и коммуникационных технологий эти специализированные фотоархивы оказались в сложном положении, их востребованность упала. Однако они обладают большим эпистемологическим потенциалом, трудно переоценить их значение для исследования путей распространения знаний об искусстве. В статье освещены основные положения и выражена поддержка идей «Флорентийской декларации»

(2009), призванной обозначить общую стратегию защиты, сохранения и использования коллекций аналоговой фотографии (и в их числе — специализированных коллекций фоторепродукций) в цифровую эру.

Abstract: Art-historical photo collections were traditionally created in the XIX–XX centuries to help art-historical research, as well as acting as sources of visual material for study, teaching and the popularization of art. Today, such specialized photo archives are in a difficult situation, as their demand has fallen with the development of information and communication technologies. However, such collections have great epistemological potential, and it is difficult to overestimate their importance in the study of methods to spread knowledge about art. This article expresses full support for the ideas set out in the “Florentine Declaration”, launched at the initiative of the Institute of Art History in Florence and is designed to outline a common strategy for the management of collections of analog photography in the digital era, in order to protect and preserve them.

Ключевые слова: историческая наука, история искусства, репродукция, фоторепродукция, фотография, аналоговая фотография, коллекция, фотоархив, музейный фонд, Флорентийская декларация.

Keywords: historical science, art history, reproduction of works of art, photographic reproduction, photograph, analogue photograph, collection, photo archive, museum fund, Florence Declaration.

Рождение и распространение фотографии резко изменило ход искусствоведческой мысли, необыкновенно обогатив ее инструментарий и методологию. Несмотря на очевидность этого утверждения, определить масштабы, хронологию и особенности воздействия данного явления на науку об искусстве чрезвычайно сложно. Серьезные исследования в этом направлении были предприняты сравнительно недавно [Hamber, 1995; Peters, 2002; Ratzeburg, 2002; Saraffa, 2009]. За последние несколько десятилетий тема распространения знаний о культуре и искусстве через репродуцирование художественных памятников, в т.ч. с помощью фотографии, привлекает к себе все больше внимания историков искусства и культурологов. Благодаря Ст. Банну [Bann, 2001; Bann, 2011], Э. Хамберу [Hamber, 1996; Hamber, 2011], М. Бергштайн [Bergstein, 1995; Bergstein, 2000], Э.Э. МакКоли [McCauley, 1994], Р. Верхогту [Verhoogt, 2007], Д. Петерс [Peters, 2002; Peters, 2011; Peters, 2014], Х. Хессу [Hess, 1999], У. Чирнеру [Tschirner, 2011] и многим другим исследователям плодотворно разрабатывается новое научное поле.

В XIX–XX вв. реализовать потенциал фотографии как ценного для истории искусства источника помогали коллекции репродукций, документирующих художественные произведения. Хранимое в них позволяло углубить понимание конкретных памятников искусства и творчества отдельных художников (благодаря возможностям сопоставлений), несло визуальную информацию для сравнительного анализа национальных школ и стилей. Коллекции фоторепродукций (в формах: фотоархивов, фототек, музейных

фондов), как правило, содержали и содержат не только отпечатки на фото-бумаге, но и изображения, выполненные в различных печатных техниках на основе фотографий. Хотя каждая из этих коллекций имеет уникальную историю возникновения, пополнения и функционирования, ценностные критерии и принципы, лежавшие в основе их формирования, имели много общего. Два документа иллюстрируют этапы этой общей истории и трансформацию установок ученого сообщества по отношению к рассматриваемому объекту.

Между публикацией результатов работы Первого международного конгресса истории искусств, состоявшегося в 1873 г. [Eitelberger von Edelberg, 1874] и появлением «Флорентийской декларации» [Florence Declaration, 2009], выпущенной по инициативе Института истории искусств во Флоренции (Институт М. Планка) в 2009 г. и поддержанной крупнейшими институциями, обладающими коллекциями репродукций, прошло 135 лет. Декларация призвана обозначить общую стратегию управления коллекциями аналоговой фотографии в цифровую эру с целью их защиты, сохранения и дальнейшего использования.

К тому моменту, как в сентябре 1873 г. в Вене в Музее искусства и промышленности открылся Первый международный конгресс истории искусств, коммерческое производство фотографий с произведений живописи, графики, скульптуры и архитектуры уже имело поистине международный размах, а массовое типографское воспроизведение фотографий как раз набирало силу. Фоторепродукции сосредоточивались в руках частных собирателей — любителей и знатоков искусства, но главное — в значимых национальных институциях. О необходимости аккумулировать фоторепродукции в музеях и университетах в Европе заговорили с середины XIX в. Так, французский писатель и художественный критик Фр. Вей в 1851 г. призывал Лувр собирать и выставлять фотографии произведений из других коллекций [Mahard, 2003]. Г. Коул, директор Музея Южного Кенсингтона, выпустил в 1864 г. меморандум, призывающий музеи обмениваться копиями шедевров из своих коллекций в фотографиях, гипсовых слепках, гальванопластике [Cole, 1884. P. 346—347]. С пионерским начинанием выступил в начале 1850-х гг. супруг королевы Великобритании принц Альберт. Он инициировал программу по созданию полного корпуса фотографий с рисунков Рафаэля: альбомы со снимками с произведений мастера, находившихся в Британском королевском собрании, были подарены принцем всем художественным музеям, в которых хранилась графика великого художника с надеждой, что его подарок послужит поводом к фотографированию уцелевших рисунков Рафаэля и к ответному жесту [Герц, 1858; Montag, 1995; Peters, 2011]. Сторонником и пропагандистом использования фотографий при преподавании истории искусства и создания университетских коллекций фоторепродукций был профессор Берлинско-

го университета Г. Гримм, выступивший в 1865 г. со статьей на эту тему [Grimm, 1865].

Эти примеры демонстрируют, что почва была достаточно подготовлена, когда на Первом международном конгрессе истории искусств 64 участника из Германии, Англии, Испании, Италии, Финляндии и России согласились, что фотография может и должна «использоваться на службе науки об искусстве и художественного образования», фоторепродукции должны быть доступны в научных центрах и учебных заведениях, а между музеями следует наладить обмен фотокопиями [Eitelberger von Edelberg, 1874].

С конца 1870-х гг. фотография начала утверждаться в качестве основного средства документирования произведений искусства и архитектуры, и взаимосвязь между историей искусства и фотографией с тех пор неразрывна. Как заметил столетие спустя Г. Дилли, восприятие искусства не только широкой публикой, но и историками искусства формировалось скорее на основе фотографических репродукций, чем на основе оригиналов [Dilly, 1975. S. 153]. Сама репродукционная фотография с произведения искусства как объект долгое время никого не интересовала. Она ценилась исключительно за ту визуальную информацию, которую несла об оригинале. Предполагалось, что чем меньше личностного, творческого вмешательства человека в процесс воспроизведения, тем качественнее, «документальнее» копия. Скорее негативно оценивалась искусствоведами XIX в. та степень свободы, которая всегда доступна фотографу при съемке архитектуры и скульптуры. Показательный пример: Г. Вёльфлин в серии эссе «Как следует фотографировать скульптуру» [Wolfflin, 1896/1897] сделал ряд рекомендаций и замечаний, стремясь ограничить невольные посягательства фотографов на интерпретирующую роль, которая, по мысли Вёльфлина, должна отводиться исключительно ученому. Много позже, в 1930 г., категорическое различие между фотографиями объемных объектов (скульптуры и архитектуры) и фотографиями условно плоских объектов (живописи и графики) проводил крупный теоретик Э. Панофский [Panofsky, 2010]. Первые он считал формой уникального воссоздания образа, где фотограф «не менее свободен, чем художник, в том, что касается кадрирования, расстояния, живописной ориентации, фокуса и освещения», а последние называл лишенными субъективизации «фоторепродукциями в истинном смысле» [Panofsky, 2010. P. 338]. И если творческая составляющая уже давно обеспечила ранним снимкам архитектуры и скульптуры законное место в истории фотографии и тем самым вывела их из-под удара возможного уничтожения и забвения, то узкое функциональное понимание аналоговых фоторепродукций живописи и графики исключительно как индексной ссылки на оригинал начало преодолеваться только в конце XX — начале XXI в., уже в цифровую эру. К сожалению, к этому времени большие массивы репродукционных материалов прошлых десятилетий уже были утеряны [см.,

например: Mahard, 2003. P. 9; Humber, 1989. Part I. P. 293]. Так, ценность некачественных черно-белых копий известных живописных произведений даже музейным специалистам нередко представлялась сомнительной, когда стали доступны сначала великолепные цветные отпечатки, а затем цифровые изображения высокой точности.

В самом деле, если взглянуть, например, на ранние фоторепродукции живописи, то они обладают относительной визуальной достоверностью [Каск, 2018; Терентьева, 2018]. В середине XIX в. за снимок с живописного оригинала нередко выдавали фотографию его монохромной копии, гравированной или выполненной в технике гризайль. До начала XX в. фотоматериалы обладали неравномерной чувствительностью в разных областях оптического излучения («цветовой слепотой»), и перевод цветов в соответствующие серые значения, привычные для человеческого глаза, был затруднен. На первых снимках желтые объекты выглядели очень темными, а синие, напротив, получались светлыми, засвеченными, без каких-либо деталей. Колоссальное значение для производства репродукций в XIX—XX вв. имела ретушь, а это уже ручное вмешательство, ставившее производство изображения в зависимость от ремесленного мастерства ретушера. Кроме всего прочего, большим разнообразием в XIX в. отличались технологии фотопечати; как следствие, существенно различались физические характеристики и возможности репрезентации отпечатков. Э. Панофский, не ставивший под вопрос регистрирующую (документирующую) роль как главную функцию репродукции, тем не менее, возможно одним из первых, указал на то, что любая копия соотнобразится с собственными эстетическими критериями, несводимыми к эстетическим критериям оригинала; для того чтобы отличать специфические свойства копий, ученый призывал различать технологии их создания [Panofsky, 2010].

Сегодня фотография практически превратилась в нематериальный объект — в изображение «в чистом виде» — или, точнее, фотография в материальном плане стала кардинально иной. Благодаря цифровым технологиям ослабла ее зависимость от физического носителя, а обращение к печатным репродукциям перестало быть рутинной практикой. Не в малой степени именно изменение технологий и историческая дистанция актуализировали «материальный» подход к печатной фотографии вообще и к фоторепродукции в частности. Такой подход постулирует несводимость фотографии к изображению, предполагает рассмотрение ее как трехмерного объекта, существующего в пространственном и временном измерениях, а также в определенном социальном контексте [Schwartz, 2000; Edwards, Hart, 2004; Edwards, 2011; Caraffa, 2011].

С развитием информационных и коммуникационных технологий появились новые источники и каналы распространения информации, способы ее поиска, хранения и анализа [Воронцова, 2014; Воронцова, Гарско-

ва, 2013]. Научное сообщество историков искусства активно использует Интернет как информационную среду, в т.ч. для доступа к базам изображений. В результате коллекции печатных репродукций оказались в новой ситуации. Их востребованность для поиска визуального образа оригинала существенно сократилась. И хотя они по-прежнему незаменимы, если необходимо проследить какие-либо особенности биографии произведения искусства (различные состояния, изменения атрибуции или принадлежности и пр.), то и эту задачу, возможно, в состоянии упростить программы по оцифровке, электронной каталогизации и доступности через Интернет в цифровом формате. Обоснованный оптимизм по поводу развития новых технологий и вера в цифровые инструменты не должны приводить к заблуждению, что подобные собрания возможно без потерь перевести в цифровой вид, снабдив метаданными, а материал на бумажных носителях вывести из употребления, например заштабелировать.

Для обсуждения будущего коллекций фоторепродукций Институт истории искусств (Флоренция) Общества М. Планка в сотрудничестве с Институтом искусства Курто Лондонского университета в 2009 г. организовал конференции под общим названием «Фотографические архивы и фотографическая память истории искусств» в Лондоне, Флоренции и Нью-Йорке. Они способствовали более глубокому пониманию фундаментального значения аналоговых фотоархивов для гуманитарных и социальных наук. На второй из конференций был представлен документ, получивший название «Флорентийская декларация. Рекомендации по сохранению аналоговых фотоархивов» [Florence Declaration, 2009]. К настоящему моменту Декларация, опубликованная на девяти языках, получила поддержку сотен ученых со всего мира. Среди подписавших ее — всемирно известные ученые и эксперты: М. Кемп, Фр. Кальноти и др. При признании неоспоримых преимуществ применения цифровых технологий в фотоархивах, в документе постулируются два главных положения.

Первое — аналоговая фотография и ее цифровая копия не являются взаимозаменяемыми объектами. Цифровой формат, например, не способен реконструировать «биографию» каждого печатного изображения, особенности поверхности, тактильные свойства. Следовательно, исходная «традиционная» фотография должна остаться доступной для исследователей. Особое значение во Флорентийской декларации придается характеру аналоговых фотографий как материальных объектов. Необходимо отметить, что с момента принятия Декларации прошло 10 лет. И сегодня уже не оспаривается тот факт, что обращение к изображению на материальном носителе — качественно иной опыт, чем обращение к его цифровому воспроизведению, т.к. технология не только обуславливает способы передачи и сохранения, использование документов, но и формирует их содержание. Хотя бы по этой причине можно надеяться, что списание больше не грозит

репродукциям на бумаге, уже включенным в библиотечные, архивные и музейные фонды.

Сложнее со вторым положением Декларации — недопустимо необратимое упрощение структуры собрания даже из соображений удобства для использования: «Для исследовательских целей недостаточно гарантировать доступ к одиночным аналоговым фотографиям; это фотоархив в целом, должен быть сохранен во всех его структурах и функциях — как место и как объект потенциальных нынешних и будущих научных исследований <...> Архив является автономной и уникальной структурой, а не просто суммой отдельных фотографий, которые его составляют» [Florence Declaration, 2009. P. 3]. Действительно, нельзя не согласиться, что независимо от того, имеем мы дело с частными или государственными фотоколлекциями, исторический процесс их формирования, формализации и использования заслуживает изучения. Фотоколлекция в целом как артефакт — культурная и научная ценность: «структуры фотоархивов одновременно являются продуктом научной деятельности и отражением истории научных изысканий» [Там же]. Такие коллекции составлялись и использовались с учетом индивидуального или универсального научного интереса; они позволяют этот интерес проанализировать, но возможно это лишь в том случае, если не произошло необратимой редукции строя коллекции при «оптимизации».

О большом эпистемологическом потенциале фотоколлекций, созданных для исследований истории искусства, убедительно пишет К. Караффа — руководитель фототеки Института истории искусств во Флоренции [Caraffa, 2011]. Для реализации данного потенциала автор производит своего рода «терминологический» и функциональный сдвиг: от фотобиблиотеки (или фототеки) к фотоархиву. Культурные формы «библиотека» и «архив» (как и «музей») специфичны, несмотря на общность многих функций данных институтов памяти. Специфичны также модусы документов их фондов [Андреева, 2017; Андреева, 2018]. В архивах сохраняется не только отдельный документ, но и контекст, в котором он был создан, передан и хранился. Караффа приводит убедительный пример как фотографии картин В. Карпаччо из наследия немецкого искусствоведа Г. Людвига (1852—1905), особенности их кадрирования и ретуширования, картонные подложки с рукописными пометками, штампами, инвентарными номерами, а также документация фототеки позволяют реконструировать метод работы этого исследователя. Тему фотоархива как лаборатории конкретного историка искусства и основы для научного дискурса разрабатывает и А. Матиссек. В ее книге «История искусства как фотографическая практика», посвященная Фотоархиву при Марбургском университете (Bildarchiv Foto Marburg) и его основателю немецкому историку искусств Р. Хаману, демонстрируется процесс открытия истории искусств через фотографирование и комплектование фотоархива [Matyssek, 2009].

Сохранение структур коллекций и обеспечение доступа к фондам фоторепродукций, функционирующих как фототеки или фотоархивы, — вопрос скорее административного, организационного характера. А в художественных музеях перед хранителями-искусствоведами также встают профессионально-искусствоведческие проблемы переоценки и дифференциации материала. Восприятие памятников культуры и искусства со временем изменяется. Традиционно в музеях этого профиля фоторепродукции входили в научно-вспомогательные, а не в основные музейные фонды. Но аналоговая фотография сама по себе все чаще становится предметом научного исследования и музейного интереса. Трудно не привести здесь часто упоминаемое наблюдение С. Сонтаг, писавшей об общей способности фотографий и руин древних памятников становиться с течением времени все более и более привлекательными [Sontag, 1977. P. 79; Bergstein, 1995. P. 11; Mahard, 2003. P. 9]. В рамках современной музейной практики фотографии XIX в. (включая тиражные репродукционные) начинают рассматриваться как культурно и художественно значимые объекты, поэтому в некоторых музеях они приобретают музейный статус и их переводят в основной фонд. Такую работу, например, проводят сотрудники Государственного Эрмитажа с фотографиями, выполненными пионерами фоторепродуцирования: фотографом Л. Дезире Бланкар-Эввар, издательствами — братьев Алинари (Флоренция), «Адольф Браун и Ко» и др. [Терентьева, 2018].

Фонды отдела визуальной информации Государственного музея изобразительных искусств (ГМИИ) им. А.С. Пушкина насчитывают около 500 000 ед. хр. В это число входят разнообразные фоторепродукционные материалы, датируемые от середины XIX до конца XX в.: фотографические отпечатки в различных техниках (соленой, альбуминовой, карбоновой печати и пр.); типографские оттиски в виде фотолитографий, гелиогравюр, фототипий, глубокой ракельной печати и т.д. Эта обширная коллекция так или иначе отражает уникальный (в т.ч. научный) опыт ГМИИ им. А.С. Пушкина и является частью коллективной памяти музея. Кроме того, именно в подобных специальных коллекциях фоторепродукции получают дополнительное значение при сопоставлении с изображениями других видов — разворачивается информация о способах репрезентации в XIX—XX вв. тех творений, которые влияли на формирование художественного вкуса, общественных ожиданий и иерархии ценностей в отношении произведений искусства. Требующие осторожного, деликатного обращения фоторепродукции середины XIX в. независимо от того, будет им придан статус музейного предмета или нет, необходимо обеспечивать специальными условиями хранения [Максимова, 2012; Чернова, 2005]; в то же время очень важно сохранить целостность фондов, формировавшихся десятилетиями. Осознавая всю сложность решения этих двух почти противоположных задач, мы выражаем полную поддержку идеям, изложенным во «Фло-

рентийской декларации». Возможно, компромисса можно достигнуть, выделяя редкие фотоматериалы внутри самой коллекции, — создавая «фонд внутри фонда». По-видимому, нивелировать смену контекста бытования фоторепродукции можно таким образом, а также — используя цифровые инструменты (электронную каталогизацию, оцифровку и пр.) для удобного функционального прочтения фондов (несмотря на их сложную структуру, многообразную по составу частей и связей).

Библиография

Андреева И.В. Музейный предмет как документ: к истокам документивной концепции музееведения // Вестник культуры и искусств. 2017. № 3 (51). С. 7—15.

Андреева И.В. Музеи, библиотеки, архивы: возврат к целостности или сохранение идентичности? // Вестник культуры и искусств. 2018. № 2 (54). С. 66—79.

Воронцова Е.А., Гарскова И.М. Информационное обеспечение российской исторической науки в информационном обществе: современное состояние и перспективы // Исторический журнал: научные исследования. 2013. № 5. С. 487—505. DOI: 10.7256/2222-1972.2013.5.9811

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки: к постановке проблемы // 150 лет на службе науки и просвещения: сб. материалов Юбилейной международной научной конференции, Москва, 5—6 декабря 2013 г. / Гос. публ. ист. б-ка России. Москва. 2014. С. 363—372.

Герц К.К. Фотография в отношении к истории искусств // Русский вестник. 1858. XV, май, кн. I. С. 152—169.

Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО». Санкт-Петербург, 2013. 47 с.

Каск А.Н. Фотография и репродуцирование живописи в XIX веке. Фирма «Франц Ханфштенгль» // Материалы научной конференции в рамках выставки «Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии» 21—22 марта 2018 г. Электронный ресурс: pushkinmuseum.art/events/archive/2018/exhibitions/talbot/conference/programm/index.php?lang=ru (дата обращения 22.02.2018). С. 1—15.

Максимова А.В. и др. Рекомендации по работе с фотодокументами, входящими в составы государственных фондов Российской Федерации / Гос. музейно-выставочный центр РОСФОТО; [сост.: А.В. Максимова и др.]. Санкт-Петербург. 2012. 50 с.

Терентьева И.О. Негативно-позитивный процесс как средство развития репродукционного жанра в фотографии // Материалы научной конференции в рамках выставки «Уильям Генри Фокс Тальбот. У истоков фотографии» 21—22 марта 2018 г. Электронный ресурс: pushkinmuseum.art/events/archive/2018/exhibitions/talbot/conference/programm/index.php?lang=ru. (дата обращения 22.02.2018). С. 1—14.

Чернова Н.В. (сост.) Идентификация фотодокументов и специфика их хранения: Методическое пособие. Санкт-Петербург, 2005. 51 с.

Bann S. Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France. New Haven, 2001. P. ix + 254.

Bann S. The Photographic Album as a Cultural Accumulator. In Studies in the History of Art, Vol. 77, Symposium Papers LIV: Art and the Early Photographic Album. 2011. P. 7–29.

Bergstein M. Introductory essay: “We May Imagine It”: Living with Photographic Reproduction at the End of Our Century // Roberts, Helena E. (ed.) Art History through the Camera’s Lens / Documenting the Image Series. Vol. 2. 1995. P. 3–34.

Bergstein M. Art Enlightening the World // O’Brien, Maureen C.; Bergstein, Mary (eds.) Image and Enterprise: The Photography of Adolphe Braun. Published by Thames & Hudson in association with Museum of Art, Rhode Island School of Design, New York, 2000. P. 121–139.

Caraffa C. (ed.) Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte. Berlin, 2009. S. 164.

Caraffa C. “From Photo Libraries to Photo Archives: On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections.” // Photo Archives and the Photographic Memory of Art History, edited by Costanza Caraffa. Berlin/Munich, 2011. P. 11–44.

Cole H. Fifty years of public work of Sir Henry Cole accounted for in his deeds, speeches and writings, (in two volumes). London, Bell and Sons, 1884 (Completed by Henrietta and Alan S. Cole after Henry Cole’s death).

Dilly H. Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung // Irene Below (ed.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Giessen, 1975. P. 153–172.

Edwards E., Hart J. Introduction: photographs as objects // Elizabeth Edwards, Janice Hart (eds.): Photographs Objects Histories. On the materiality of images, London; New York, 2004. P. 1–15.

Edwards E. Photographs: Material Form and the Dynamic Archive // Caraffa Costanza (ed.): Photo Archives and the Photographic Memory of Art History. Berlin, 2011, P. 45–56.

Eitelberger von Edelberg R. Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien // Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 19(1874). S. 40–46.

Florence Declaration – Recommendations for the Preservation of Analogue Photo Archives. 2009. Электронный ресурс (сайт Института истории искусств во Флоренции – Института Макса Планка): www.khi.fi.it/en/photothek/florence-declaration.php (дата обращения 22.02.2018).

Grimm H. Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material. Vorschläge zu deren Gründung in Berlin, in Grimm, Hermann Über Künstler und Kunstwerke, I, Februar, Dümmler, Berlin, 1865. S. 36–40.

Hamber A. Photography of the Visual Arts, 1839–1880, Part I, Visual Resources 5, № 4 (1989). P. 289–310; Part II, Visual Resources 6, № 1 (1989). P. 19–41; Part III, Visual Resources 6, № 2 (1989). P. 165–179; Part IV, Visual Resources 6, № 4 (1990). P. 219–241.

Hamber A. The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians // Roberts, Helena E. (ed.) *Art History through the Camera's Lens. Documenting the Image Series. Vol. 2.* 1995. P. 89–121

Hamber A. "A Higher Branch of the Art": Photographing the Fine Arts in England, 1839–1880; Amsterdam: Gordon and Breach Publishers. 1996. P. XII + 542.

Hamber A. Facsimile, Scholarship, and Commerce: Aspects of the Photographically Illustrated Art Book (1839–1880) // *Studies in the History of Art, Vol. 77, Symposium Papers LIV: Art and the Early Photographic Album.* 2011. P. 123–149.

Hess H. Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild. München. 1999. 280 s.

Mahard M. Berenson Was Right! Why We Maintain Large Collections of Historical Photographs // *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America, Vol. 22, № 1 (Spring, 2003).* P. 9–12.

Matyssek A. Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, Bd. 7), Gebr. Mann Verlag, Berlin 2009. 318 s.

McCauley E.-A. Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871. Yale University Press. 1994. 448 p.

Montagu J. The "Ruland/Raphael Collection" // Roberts, Helena E. (ed.) *Art History through the Camera's Lens. Documenting the Image Series. Vol. 2.* 1995. P. 37–57.

Panofsky E. Original and facsimile reproduction (Translated by Timothy Grundy) // *Anthropology and Aesthetics, № 57/58 (Spring/Autumn 2010).* P. 331–338.

Peters D. Fotografie als „technisches Hilfsmittel“ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 44. Bd. (2002). P. 167–206.

Peters D. From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: photography and the scientific debates on Raphael in the nineteenth century // Caraffa C. (Ed.), *Photo Archives and the photographic memory of art history.* Berlin; München, 2011. P. 129–144.

Peters D. Reproduced Art. Early Photographic Campaigns in European Collections // *The Museum is open: towards a transnational history of museums, 1750–1940 / Ed. Andrea Meyer, Bénédicte Savoy.* Berlin; Boston: De Gruyter, cop. 2014. P. 51.

Ratzburg W. Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand, in: *Kritische Berichte*, 1/2002. S. 22–39/.

Schwartz J.M. "Records of Simple Truth and Precision". *Photography, Archives, and the Illusion of Control* // *Archivaria* 50. 2000. P. 1–40.

Sontag S. *On Photography.* New York, NY, Farrar, Straus and Giroux, 1977. 204 p.

Tschirner U. *Museum, Photographie und Reproduktion: Mediale Konstellationen im Untergrund des Germanischen Nationalmuseums.* Transcript Verlag, Bielefeld, 2011. 360 s.

Verhoogt R. *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer.* Amsterdam University Press, [2007]. 736 p.

Wölflin H. “Wie man Skulpturen aufnehmen soll” Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge. VII (1896). P. 224–28; “Wie man Skulpturen aufnehmen soll?” Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge. VIII (1897). P. 294–97. Перевод на англ. см.: Geraldine A. Johnson, trans., Heinrich Wölflin, “How One Should Photograph Sculpture”, Art History, vol. 36, № 1 (2013). P. 52–71.

УДК 930.1

Т.С. Иващенко, T.S. Ivaschenko

РОЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ В СОВРЕМЕННЫХ MEMORY STUDIES

ROLE OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY IN MODERN MEMORY STUDIES

Аннотация: статья посвящена проблеме использования документальной фотографии в современных исторических исследованиях. Тема раскрыта с позиций истории повседневности в контексте исторической памяти, показана важность междисциплинарных подходов. Отмечена значимость познавательных стратегий, основанных на активности исследователей — они сами определяют состав изобразительных источников и ракурс их изучения. Для обоснования своих положений автор обратился к комплексу визуальных свидетельств становления советского образа жизни на Крайнем Севере — фотофонду Государственного архива Ханты-Мансийского автономного округа — Югры.

Abstract: the importance of cognitive strategies based on the activity of researchers is noted — they themselves determine the composition of graphic sources and the perspective of their study. To substantiate his positions, the author turned to a set of visual evidences of the formation of the Soviet way of life in the Far North — the photo fund of the State Archive of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug — Ugra.

Ключевые слова: документальная фотография, повседневность, историческая память, историческое сознание, визуальные исследования, микроанализ, репрезентация, контекст, междисциплинарные исследования, культурологический подход.

Keywords: documentary photography, everyday life, historical memory, historical consciousness, visual studies, microanalysis, representation, context, interdisciplinary research, cultural studies approach.

Фиксирование событий при помощи аппаратной техники давно стало обычной практикой фотографов, как любителей, так и профессионалов. В то же время использование их произведений в качестве исторических источников проходит непростой путь становления в отечественной науке. В архивах, музеях и библиотеках существуют фонды и коллекции, включающие наряду с письменными (вербальными) изобразительные источники, в т.ч. фотодокументы. Определяется стратегия их комплектования,

сохранения, изучения и репрезентации в интересах исторических исследований.

Практика междисциплинарных подходов, зародившаяся в 1960-е гг., наиболее ярко выражает стремление современной науки к преодолению традиционного повествовательного понимания истории как вербально-событийного нарратива. Новые эвристические возможности, которые дает компаративистский подход к анализу отдельных событий, заставляет обратить внимание на аудиовизуальные источники. В рамках таких подходов к изучению истории активно развивается самостоятельное гуманитарное направление, получившее международное признание как *visual studies* (VS, визуальные исследования). Сегодня в контексте VS активно работают представители разных областей научного знания: историки, философы, антропологи, психологи, искусствоведы, культурологи, политологи. Измерением истории становится человек в его историческом и социокультурном проявлениях. Этот «антропологический поворот» исследовательской оптики все чаще направляется в сторону истории повседневности. Раскрытие глубинных причин того или иного явления становится возможным не только на уровне макроанализа, но и на микроуровне — путем сопоставления схожих процессов.

В российской науке отсутствует терминологическое единство в определении содержания истории повседневности. По мнению Ю.А. Полякова, повседневность как интегративное понятие совмещает в себе «неизменное» и «новое, ежедневно рождаемое буднями» [Поляков, 2002. С. 290—291]. Содержанием работ, принадлежащих к данному направлению, становятся семейные истории, гендерные характеристики социума, субкультура детства, жизнь города и деревни. Среди ведущих ученых, обратившихся к подобным исследованиям, можно назвать Е.Р. Ярскую-Смирнову, П.В. Романова, Г.В. Андреевского, В.И. Исаева, Н.В. Лебину, И.Б. Орлова, И.В. Нарского.

Наиболее развернутое понимание повседневности дала Н.Л. Пушкарева: предметом изучения здесь «является сфера человеческой обыденности во множественных историко-культурных, политико-событийных, этнических и конфессиональных контекстах. В центре внимания истории повседневности — комплексное исследование образа жизни и его изменений у представителей разных социальных слоев, их поведения и эмоциональных реакций на жизненные события» [Пушкарева, 2004. С. 3]. Ею отмечена значимость: формирования такого языка для написания истории повседневности, «в который исследователь может вложить свое собственное эмоциональное восприятие предметного мира, окружавшего человека прошлого»; новых видов источников и «*переоценки тех свидетельств*» (курсив Пушкаревой. — *Т.И.*), которые использовались раньше для иных целей (скажем, газетных статей и фотографий с целью извлечения деталей

и примет обыденного быта определенного времени), привлечения свидетельств иностранцев, которым больше бросаются в глаза культурные отличия в повседневном быту» [Пушкарева, 2004. С. 15]. Она солидарна с отечественными специалистами, разделяющими понятия «история повседневности» и «этнографическое исследование быта». Задачи историка состоят не столько в реконструкции и описании действительности, сколько в анализе эмоциональных рефлексий людей на то, «что их в быту окружает»; поэтому историк в отличие от этнографа «концентрирует внимание на субъективном жизненном опыте людей»; «изучение современности, “антропологии современного города” проводится социальными антропологами (реже — историками) на основе современных социальных концепций и более связано с западной составляющей гуманитаристики» [Пушкарева, 2010. С. 465].

Определенным итогом в дискуссиях по поводу содержания, методологии и структуры истории повседневности можно считать вывод Л.П. Репиной о возрастающем интересе историков к микроподходам. В этой связи наибольшее внимание привлекают те источники, где можно найти ненамеренные, произвольные высказывания о тех или иных событиях. Документальная, особенно любительская фотография, захватывающая жизнь «врасплох», в наибольшей мере предоставляет информацию, не подвергшуюся внутренней или внешней цензуре. Важное значение имеют не только опубликованные в свое время работы известных фотографов, но и анонимные любительские фотофиксации повседневности, долгое время находившиеся на периферии исторических исследований. Соответственно, возникают проблемы с поиском, идентификацией и атрибуцией подобных источников.

Введение в научный оборот отечественной документальной фотографии активизировалось в 1990-е гг. В то же время необходимо отметить, что в обозначенном десятилетии теоретические, методологические, архивоведческие изыскания преимущественно велись в рамках комплексного рассмотрения аудиовизуальных источников, определяемых как кинофотофонодокументы (КФФД). Фундаментальное значение в формировании и развитии данного направления имеют работы В.М. Магидова, нашедшие итоговое выражение в монографии «Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания» [Магидов, 2005].

Непосредственное изучение значения документальной фотографии для исторических исследований становится предметом научного интереса в 2000-е гг. Опыт предыдущего десятилетия, связанный с преодолением и отрицанием идеологической ангажированности советского периода, дал результаты. И, одновременно, экономический хаос и политическая неопределенность породили разочарование в неосуществленных надеждах на новую, лучшую жизнь. Как считает Валерий Вальран (В.Н. Козиев), со-

ветская повседневность вызывает ностальгию и рост интереса историков к визуальным источникам, где «запечатленное время» возвращает чувство единения и сопричастности к общему историческому наследию [Вальран, 2018]. Именно документальная, в большей степени — любительская, фотография с ее доступностью и разнообразием жанров, яркой эмоциональной наполненностью все чаще является объектом отечественных междисциплинарных исследований, обращенных к истории повседневности.

Изучению отечественного опыта использования фотографий данного вида в исторических исследованиях посвящена монография О.Ю. Бойцовой, где, в частности, отмечается существенное отставание отечественной историографии от зарубежной в плане использования любительской фотографии. Так, автор с сожалением констатирует: «Когда в 2000-е годы мне приходилось делать доклады на российских конференциях, моя тема выглядела очень свежей и актуальной, а когда я выступала за границей — казалась столь же старомодной и пропавшей нафталином» [Бойцова, 2013. С. 226].

Историческая наука рубежа XX—XXI вв. переживает сложный период поиска и формулирования новых подходов, где проблемы реконструкции исторической памяти выходят на первый план. Междисциплинарный характер исследований объединяет усилия историков, философов, социологов, культурологов, литературоведов, искусствоведов, психологов и других специалистов. Современные *memory studies* значительно изменили содержание методологических принципов: центральным понятием становится не конкретное событие, а процесс формирования коллективной памяти о нем. Общность социальных функций общественных форм сознания и памяти подчеркнула Л.П. Репина: «В основе всякого историописания лежит, прежде всего, историческое сознание, объединяющее прошлое с настоящим, проецируемым в будущее» [Репина, 2011. С. 479]. Взаимодействие этих начал, по ее мнению, определяет возможность постоянной модификации образов прошлого.

Несмотря на активный интерес к *memory studies*, сегодня можно говорить о недостаточной согласованности исследовательских подходов в данном направлении. Часто отождествляются понятия «история» и «историческая память». Обращая внимание на их соотношение, В.Н. Батмаев отмечает: «В самом общем виде историческую память можно охарактеризовать как устойчивую систему представлений о прошлом, бытующих в общественном сознании. Ей свойственна не столько рациональная, сколько эмоциональная оценка прошлого» [Батмаев, 2012. С. 79]. Принципиальное отличие исторической науки от исторической памяти автор видит как антитезу системной рациональности и эмоциональной избирательности.

В информационной структуре исторической памяти можно выделить несколько уровней. В качестве ее рациональной основы Л.П. Репина на-

зывает следующие структурные элементы: исторические знания, опирающиеся на научные представления; исторические представления, являющиеся областью обыденного сознания и обращенные более к личному опыту или свидетельствам очевидцев [Репина, 2004. С. 42]. По мнению автора, значительную роль в формировании исторической памяти играют исторические образы. Это наиболее сложный и трудный для реконструкции уровень коллективной памяти, связанный с ее мировоззренческим и мифологическим основанием. Соответственно, образ прошлого можно считать базовым структурным элементом исторической памяти. Важные его свойства — метафоричность, эмоциональная наполненность, узнаваемость. Именно эти качества обеспечивают не только коммуникативную функцию, но и способность отражать универсальные ценности. Обращенные в большей степени к эмоциональной стороне сознания, они выполняют функцию объяснения прошлого.

В данном контексте особое значение приобретает документальная фотография как визуальный образ прошлого. В отличие от авторских интерпретаций повседневности в изобразительном искусстве, предполагавших долгий процесс вынашивания и воплощения замысла, фотография отличается моментальным фиксированием реальности. Ощущение включенности в жизнь, запечатленную на пленке, рождает широкую гамму переживаний — от радостного узнавания до удивления и негодования. Эмоциональная наполненность процесса восприятия фотографий свидетельствует о большом исследовательском потенциале данного вида аутентичных свидетельств и о необходимости их включения в разряд базовых источников по истории повседневности в контексте современных *memory studies*. Процесс формирования образа прошлого напрямую связан не только с построением определенной логики реконструкции событий, но и с наполнением этих образов соответствующим эмоциональным содержанием.

Включение в процесс реконструкции прошлого таких исследовательских установок, как «эмоциональная память» и «ценности» стало сегодня неотъемлемой частью исторической науки. Способность выявить в сложившихся стереотипах архетипические основания и все последующие этапы создания «воображаемого прошлого» (или «конструирования истории») отличают позицию академического понимания задач исторического исследования. Документальная фотография, обладая высокой степенью эмоционального воздействия на подсознание, способствует формированию нового уровня мифологизации истории. Исторические представления обретают жизненную силу и правдоподобие, а события — мощную энергетику индивидуального опыта, факты переходят в разряд образов прошлого.

Процесс формирования исторической памяти напрямую зависит от способов трансляции исторического знания, источниками которого являются наука и личный опыт. Свидетельства истории, облеченные в визуаль-

ную форму документальной фотографии, являются неотъемлемой частью академической науки. В первую очередь необходимо отметить вклад в развитие данного направления таких зарубежных авторов, как М. Хальбвакс, П. Нора, Я. Ассманн, П. Рикер. Так, М. Хальбвакс первым предложил трактовать историческую память как социально обусловленный феномен общественного сознания, его ментальное ядро. Именно память обеспечивает возможность идентификации и самоидентификации как отдельной личности, так и общества в целом. Французский ученый впервые обратил внимание на необходимость включения индивидуального автобиографического опыта в коллективное (социальное) измерение [Хальбвакс, 2005].

Историческая память может включать не один, а множество образов. Соответственно, при реконструкции событий прошлого необходимо исследовать различные образные ряды и принципы их взаимодействия. Привлечение новых видов источников, в т.ч. фотографий и произведений кинематографа, позволяет существенно раздвинуть границы исследований. Каждый информационный канал порождает свои тексты. Документальные, особенно любительские, фотографии наряду с мемуарами оказываются неотъемлемой частью источников личного происхождения, наполненных эмоциональным переживанием, соучастием, играют важную роль в процессе формирования исторической памяти как способа аккумуляции наших представлений о времени и о себе. Следует отметить, что процесс создания образа прошлого посредством документальных фотографий в основном обращен к городской повседневности. Жизнь мегаполисов и провинциальных городов все чаще становится предметом междисциплинарных исследований, в то время как сельский образ жизни, особенно первых десятилетий советской власти, остается наименее изученной областью *visual studies*.

В этой связи особый интерес представляет фотофонд Государственного архива Ханты-Мансийского автономного округа — Югры (6415 ед. хр., при общем количестве дел — 127 231) как пример комплекса визуальных свидетельств становления советского образа жизни на Крайнем Севере.

Яркое проявление этого процесса — формирование окружного центра, от вырубки тайги до современной столицы нефтяного Севера, имеющей международное значение (достаточно упомянуть о саммите Россия — Евро-союз, проходившем в Ханты-Мансийске в 2008 г.). Точкой отсчета можно считать образование Остяко-Вогульского национального округа в составе Уральской области (постановление Президиума ВЦИК от 10 декабря 1930 г. «Об организации национальных объединений в районах расселения малых народностей Севера») и возведение с лета 1931 г. административного центра как «города будущего» в урочище Большой Черемушник (в 5 км к северу от с. Самарово), в основном силами спецпереселенцев. Первый окружной съезд Советов (25 февраля — 3 марта 1932 г.) постановил «стро-ящийся город, где будет помещен окружной центр национального Остяко-

Вогульского округа, назвать Остяко-Вогульск» [Материалы, 1932. С. 32]; эта тема акцентирована и в протоколе заседания президиума исполкома округа № 2 от 15 марта 1932 г. («О выграничении черты города и лесонасаждениях на территории города Остяко-Вогульска»). В 1935 г. населенный пункт стал поселком городского типа, в 1936 г. — поселком рабочего типа; с 1940 г. округ называется Ханты-Мансийским, а Остяко-Вогульск — Ханты-Мансийском; 27 января 1950 г. указом Президиума Верховного Совета СССР он, наконец, получил статус города окружного подчинения.

Как видим, основным принципом становления советской реальности на Севере было избрано намеренное противопоставление «старого» и «нового». Возможно, не последнюю роль в решении строить «город будущего» в стороне от с. Самарово сыграло характерное для раннесоветского градостроительства стремление «сломать привычную дихотомию “центр — окраины” и реформировать городское пространство на основе “полицентричности”» [Малышева, Сальникова, 2009. С. 129]. Образ жизни окружного центра, как и его статус, менялись постепенно. Для 1930–1940-х гг. оставался характерным преимущественно сельский повседневный уклад с присущей ему неторопливостью, камерностью и традиционным коллективизмом; одновременно в нем были представлены и черты нового советского городского быта.

Дихотомия «старого — нового» является содержанием многих любительских фотографий: несмотря на тяжелый физический труд, слабую техническую оснащенность они запечатлели преобладание у людей оптимизма от осознания, что начинается новая эра истории. Фотографии 1930-х гг. непосредственно фиксируют все этапы перемен центра национального округа: первые улицы, где возводились 2-этажные деревянные дома (в основном общежития, предназначенные для приезжавших в эти края специалистов); административные здания (окрисполком, Дом народов Севера, почта, сберкасса, милиция); первая зона отдыха — парк-сад им. А.С. Пушкина с дорожками, проложенными в виде звезды, где на момент съемки еще нет ни одного дерева; обнесенный невысокой деревянной оградой памятник В.И. Ленину, установленный рядом с парком как символ «столичного» статуса нового поселения.

Сопоставление любительских фотографий с другими документальными свидетельствами позволяет реконструировать повседневность тех лет. Обращают на себя внимание приметы перехода от сельского к городскому образу жизни: открытие в 1935 г. звукового кинотеатра и универсама, формирование рыночной площади. Во дворах многоквартирных жилых домов наряду с надворными постройками запечатлены огромные деревянные бочки, установленные не только для коммунальных нужд, но и как мера противопожарной безопасности. Такая же бочка стоит рядом с окружным

исполкомом. Регулярная доставка воды осуществлялась гужевым транспортом.

Преобладают фотографии, сделанные при дневном свете на улице. Редкие кадры (например, снимки собраний и партийных заседаний) выполнены в помещениях с большими окнами, где вечером в качестве источника света использовались керосиновые лампы. Все эти, казалось бы, неприметные детали иногда говорят о времени больше и ярче, чем официальные документы. В большинстве любительских съемок жизнь фиксируется как случай, выхваченный из потока жизни. Иногда попавшие в кадр участники событий явно предупреждены о съемке. Например, в фотографии 1937 г. камера фиксирует, казалось бы, обычную бытовую ситуацию покупки платья в недавно открывшемся универмаге. Но для всех это — важное событие, о чем говорит прямой взгляд в камеру и узнаваемая постановочность жестов. Продуманность деталей одежды свидетельствует о желании продемонстрировать именно городской уровень жизни. В то же время нет обезличенной дистанции продавец-покупатель: все объединены общим дружеским настроением. Один из покупателей зашел в магазин со своим велосипедом, подчеркивая просторность помещения с высокими потолками и сериями арочных перекрытий. Несколько больших печей расположены по периметру здания. Очевидно, что работникам универмага в холодное время года приходилось их топить, спасаясь от морозов.

Как указано выше, история города Ханты-Мансийска, в чем-то похожая на происходившее в других провинциальных городах СССР, но и по-своему уникальная, началась в 1950 г. Однако его визуальное пространство, сложившееся в предыдущие десятилетия, сохранялось с небольшими изменениями почти до середины 1990-х гг. Мощный экономический подъем региона, связанный с принятием 28 марта 1995 г. Думой Ханты-Мансийского автономного округа закона о статусе Ханты-Мансийска как столицы субъекта Российской Федерации, привел к масштабному переустройству городской среды. Стремительно исчезали с карты названия и места, запечатленные на фотографиях более раннего времени. Тем ценнее каждое такое свидетельство.

Сегодня в работе с документальными фотографиями важен принцип новых познавательных стратегий, основанный на активной позиции исследователя, который сам определяет не только основной массив изобразительных источников данного вида, но и ракурс их изучения. Особое значение приобретает «новая культурная история» как зона интегративного объединения истории повседневности и гендерной проблематики, изучения социокультурных реалий локальных общностей и других современных тенденций. В результате взаимосвязи исторических событий и их интерпретаций с точки зрения различных дисциплинарных направлений существенно меняется содержание истории как области научного знания. Наряду

с фотографией повышается значимость таких агентов истории, как устная традиция, литература, кинематограф, историческая живопись, сетевой контент. Ранее не бравшиеся в расчет средства формирования как индивидуальной, так и коллективной исторической памяти существенно раздвигают границы исследований. Соответственно, все более важное место отводится культурологическим подходам к анализу прошлого.

Возрастающий научный интерес к проблемам исторической памяти и практикам коммеморации связан также со становлением направления культурно-интеллектуальной истории, где методологически разрабатываются подходы, связанные с историей ментальностей, социальной и микроисторией. Взаимосвязь исторических событий и их интерпретаций в различных областях гуманитарного знания существенно меняет само дисциплинарное содержание истории как области научного знания, активно включая в источниковую базу научных исследований и документальную фотографию.

Библиография

Батмаев В.Н. Ментальность и историческая память // Вестник Калмыцкого университета. 2012. Вып. 1 (13). С. 78–84. Электронный ресурс: www.kalmsu.ru/files/dokument2011/p_k_2012/Vestnik_1_2/Vestnik_13.pdf (дата обращения 15.09.18).

Бойцова О.Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности. Санкт-Петербург, 2013. 266 с.

Вальран В. Советская фотография. 1917–1955 / Мультимедиа Арт Музей, Музей «Московский дом фотографии». Санкт-Петербург; Москва, 2018. 352 с.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва, 2005. 394 с.

Материалы I-го национального Остяко-Вогульского окружного съезда Советов, 25 февраля – 3 марта 1932 г. Остяко-Вогульск, 1932. 33 с.

Малышева С., Сальникова А. Российский провинциальный город 1920-х годов: визуализация «советскости» // Визуальная антропология: городские карты памяти / Под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. Москва, 2009. С. 121–142. (Библиотека «Журнала исследований социальной политики».)

Поляков Ю.А. Человек в повседневности. (Исторические аспекты) // Труды Института российской истории РАН. 1999–2000 / Отв. ред. А.Н. Сахаров. Вып. 3. Москва, 2002. С. 290–291.

Пушкарева Н. Повседневная жизнь в России: междисциплинарный подход // Антропологический форум № 14 ONLINE, 13–15 мая 2010 г., Блумингтон (штат Индиана), США. С. 457–470. Электронный ресурс: anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/014online/pushkareva.pdf (дата обращения 26.01.19).

Пушкарева Н.Л. Предмет и методы изучения «истории повседневности» // Этнографическое обозрение. 2004. № 5. С. 3–19. Электронный ресурс: aukagrus.ru

com/predmet-i-metody-izucheniya-istorii-povsednevnosti (дата обращения 12.09.18).

Репина Л.П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв. Москва, 2011. 560 с.

Репина Л.П. Историческая память и современная историография // Новая и новейшая история. 2004. № 5. С. 33–45.

Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). С. 8–27. Электронный ресурс: magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html (дата обращения 22.05.18).

УДК 930

Н.В. Молодцова, N.V. Molodtsova

**ВНЕДРЕНИЕ НОВЫХ ОБРЯДОВ И ПРАЗДНИКОВ
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 1960-х ГОДОВ: ТОРЖЕСТВЕННАЯ
РЕГИСТРАЦИЯ БРАКА В ПОДМОСКОВЬЕ
ПО ФОТОГРАФИЯМ ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЙНО-
ВЫСТАВОЧНОГО КОМПЛЕКСА МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
«НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ»**

**INTRODUCTION OF NEW RITUALS AND HOLIDAYS IN THE
FIRST HALF OF THE 1960s: SOLEMN REGISTRATION
OF MARRIAGE IN THE MOSCOW REGION FROM
THE PHOTOS FROM THE MUSEUM “NEW JERUSALEM”**

Аннотация: в статье рассматривается информационный потенциал изобразительных источников для изучения социальных и культурных процессов. В качестве объекта исследования выступает комплекс фотографий, хранящихся в фондах музея «Новый Иерусалим» и отражающих деятельность по введению новых праздников и обрядов в Подмосковье во 2-й половине 1960-х гг. На его основе показана деятельность культурно-досуговых учреждений по организации торжественной регистрации брака и формированию соответствующего значимости события визуального образа, представлен внешний облик участников событий и их реакция на происходящее.

Abstract: the article deals with the issues related to the information potential of visual sources in the study of social and cultural processes. The object of the study is a set of photographs stored in the funds of the Museum “New Jerusalem” and reflecting the activities of the introduction of new holidays and rituals in the Moscow region in the second half of the 1960s. On its basis, the activity of cultural and leisure institutions for the organization of the solemn registration of marriage is shown, the appearance of the participants of the events and their reaction to what is happening is presented.

Ключевые слова: историческая наука, изобразительный источник, история повседневности, музей, фотография, новые обряды, свадьба, молодежь, мода, Подмосковье.

Keywords: historical science, pictorial source, everyday life history, Museum, photography, new rites, wedding, youth, Moscow region.

Тема организации досуга советских людей и, в частности, внедрения новых праздников и обрядов в 1960-е гг. стала в 2010-е гг. достаточно популярной в исторических исследованиях. К ней обращаются в рамках изучения истории повседневности, при освещении социальной политики государства того периода, а также рассматривая ее как одну из составляющих атеистической пропаганды, развернувшейся на рубеже 1950–1960-х гг. В качестве источников истории и культурологи используют документы партийных и правительственных органов, учреждений местного самоуправления, материалы периодической печати, документы личного происхождения, прежде всего воспоминания. Фотографии же фактически выпадают из их поля зрения. Если их и привлекают, то в единичных случаях и только в качестве иллюстративного материала. Между тем этот изобразительный источник по данной теме, несомненно, обладает большим потенциалом.

Процесс наполнения новым содержанием разных сторон жизни советского человека, относившихся к сфере частной жизни, активизировался во 2-й половине 1950-х гг. в связи с разработкой новой Программы КПСС, в которой построение коммунистического общества из отдаленной перспективы переводилось в разряд реально достижимой задачи, обозначались сроки и методы ее решения. В связи с этим встала задача воспитания человека, который будет созидать коммунистическое общество и жить в нем. По мере роста материального производства увеличится время досуга, которое должно быть правильно организовано и использовано для развития гармоничной личности. Следовало разработать новые формы проведения досуга, в частности праздники, а также предложить торжественные мероприятия, которые бы сопровождали наиболее важные этапы жизни человека. Начало этой деятельности было положено на местном уровне, а в начале 1964 г. вышло постановление Совета министров РСФСР «О внедрении в быт советских людей новых гражданских обрядов», обобщившее накопленный опыт и призвавшее государственные органы разного уровня активнее внедрять их в жизнь. Согласно постановлению, новые гражданские праздники и обряды призваны были способствовать «воспитанию советского патриотизма, коммунистического отношения к труду, укреплению семейных отношений, преодолению религиозных предрассудков и суеверий»; в качестве примеров таких мероприятий приводились «регистрация новорожденных, вручение паспортов шестнадцатилетним, вступление молодежи в трудовую жизнь, проводы в Советскую Армию; праздники Труда, Урожая, Весны, Русской зимы», а также торжественные бракосочетания [Постановление, 1964].

В фондах Музея «Новый Иерусалим» отложился комплекс материалов по интересующей нас теме — несколько отчетных фотоальбомов местных учреждений культуры (домов культуры, клубов, а также районных парков культуры и отдыха) 1-й половины 1960-х гг. Значительная часть помещенных в них фотографий посвящена теме внедрения новых праздников и обрядов. В числе прочего учреждения культуры отчитывались об организации таких мероприятий, как «проводы русской зимы», «праздник русской березки», осенние праздники «плодов и цветов», «труда и изобилия», а также «праздник совершеннолетия» (как вариант — торжественное вручение паспортов), вечера «посвящения в рабочие». В ряду этих мероприятий были и торжественные регистрации браков и выдачи свидетельств о рождении детей молодым родителям.

Обращает на себя внимание тот факт, что большинство внедрявшихся обрядов ориентированы на молодежь. Согласно переписи 1959 г., второй по численности группой населения СССР была молодежь в возрасте от 20 до 24 лет, т.е. родившиеся во 2-й половине 1930-х гг. (по численности их превышала только группа, в которую были включены дети до 10 лет) [Народное хозяйство, 1961. С. 11]. Именно молодежи предстояло строить новое общество. Поэтому в задачу воспитания молодого поколения входила и разработка обрядов, которые бы сопровождали его становление как членов общества будущего. Безусловно, следует помнить, что политика внедрения таких обрядов была тесно связана с антирелигиозной пропагандой. Часть из перечисленных является по сути «обрядами перехода» — религиозными церемониями, которым в новом обществе следовало противопоставить церемонии гражданские. Из числа этих церемоний мы выделим и более подробно рассмотрим организацию торжественной церемонии брака.

Судя по публикациям в периодике 2-й половины 1950-х гг., в понятие «свадьба» в тот период процесс регистрации брака не входил. Юридическое оформление отношений стояло как бы особняком. Регистрация брака и сама свадьба могли быть даже разделены по времени и проходить не в один, а в разные дни. Свадьба происходила как застолье, в городе, как правило, достаточно скромное — в соответствии с уровнем достатка большинства тогдашнего городского населения. На селе свадебные застолья были продолжительнее и многолюднее; связано это было не с тем, что уровень жизни сельских жителей был выше, а с большей значимостью этого мероприятия для деревенских жителей, его укорененностью в традиции.

С началом широкого распространения торжественной регистрации брака как главного элемента «свадебных мероприятий» контроль за ее проведением, как следует из постановления Президиума ВС РСФСР от 15 июня 1960 г., возлагался на местные Советы, а к организации торжества привлекались местные органы культуры — дома культуры и клубы.

Имеющиеся в нашем распоряжении снимки позволяют увидеть, как они реализовывали данную задачу.

Прежде всего разрабатывается сам ритуал торжественной регистрации. Здесь местные органы культуры могли руководствоваться уже имевшимися столичными образцами, в первую очередь деятельностью открытого в 1959 г. в Ленинграде Дворца бракосочетаний (она широко освещалась в печати). Среди составляющих нового ритуала были торжественный проход молодоженов в зал, где находилась комиссия по торжественной регистрации (в клубах это мог быть просто стол, украшенный цветами, за которым собиралась комиссия), оглашение комиссией документов, связанных с заключением брака, подписи молодоженов в книге регистрации. На такой основе учреждениям культуры на местах требовалось организовать мероприятие, которое было бы идейно содержательным и одновременно праздничным, запоминающимся для молодых и их гостей.

Показателен в этом отношении фотоотчет, представленный Рогачевским Домом культуры (Музей «Новый Иерусалим». МВК КП 31861). В 1964 г. в нем был проведен семинар «Народные праздники и обряды» для председателей и секретарей сельсоветов. Участникам семинара продемонстрировали образцовую церемонию регистрации брака, разработанную сотрудниками Дома культуры, в которой участвовала настоящая пара молодоженов. Пара оказалась подобрана «на славу» — юная, трепетная невеста и красавец жених. Судя по количеству фотографий, церемония являлась протяженной по времени. Сопровождала ее поначалу музыка, исполнявшаяся небольшим духовым коллективом соседней воинской части. После того как молодые расписались в книге и скрепили поцелуем заключенный союз, член комиссии, заслуженная учительница, произнесла напутственную речь. Затем выступили активисты Дома культуры с частушками и другими музыкальными номерами. После вальса молодых и бокала шампанского снова последовали музыкальные поздравления, затем зачитали поздравительные телеграммы с мест работы жениха и невесты, а после нескольких музыкальных номеров церемония завершилась тем, чем и началась — торжественным шествием молодоженов.

Заметно, что на показательном мероприятии сотрудники Дома культуры стремились показать «все, чем богаты» — музыкальные номера, которые были обычно составными частями самодеятельных концертов, и игровые элементы, присущие обычно традиционным свадебным застольям, с тем отличием, что на традиционной свадьбе в действие втянуты все присутствующие, здесь же все исполняли самодеятельные артисты, а гости и молодые выступали в роли зрителей. Все это приводит к ощущению затянутости действия, так что невеста на некоторых снимках кажется слегка приунывшей. Интересно, что из фотоотчета выпал такой привычный для более позднего времени элемент, как обмен кольцами. Между тем на этой образцовой церемонии он происходил: на определенном этапе мы замеча-

ем, что у невесты снята перчатка и на руке ее имеется кольцо; кольцо есть и на руке жениха (вернее, уже молодого супруга), однако составители отчета не акцентировали на нем внимания. Возможно, это связано с тем, что обмен кольцами напоминал о церковном венчании, которое, собственно, и должен был заместить новый обряд. Могла быть и иная причина: золотые кольца вносили некоторый элемент меркантильности в данное мероприятие. В других фотоотчетах о торжественных церемониях бракосочетания обмен кольцами присутствует; в приложенном к одному из фотоальбомов приглашении на свадьбу обложку украшают именно два соединенных кольца, ставшие позднее одним из символов свадьбы и свадебных мероприятий.

Хотя описанное выше мероприятие и было образцовым, но характерные для него моменты можно наблюдать и на фотографиях рядовых мероприятий других районов и других клубных учреждений. Клубные работники старались насытить действо, которое они готовили и проводили, элементами, опробованными в других мероприятиях: танец для гостей; массовое исполнение песни (ее слова писались на больших листах бумаги). Конечно, для одной пары молодоженов организовать столь трудозатратное мероприятие с выступлениями артистов, танцами и песнями было сложно, поэтому особые «дни бракосочетания» могли устраивать раз в месяц, как это было, например, в клубе поселка Удельная Раменского района. Такая практика, когда единый день бракосочетания превращали в разовое массовое мероприятие, получила распространение не только в учреждениях культуры Московской области — она приобрела широкий размах, но в начале 1970-х гг. уже была отнесена, скорее, к негативному опыту (например, в книге В.А. Руднева «Советские обычаи и обряды», как бы подводящей итог более чем 10-летнему опыту внедрения новых обрядов [Руднев, 1974]). От учреждений — организаторов регистрации браков стали требовать более индивидуального подхода к молодым парам и смещения акцентов от развлекательности на сторону торжественности и осознания молодоженами важности происходящего события.

В мероприятие торжественной регистрации брака также пытались добавить элементы свадьбы-застолья. Именно фотографией с молодоженами и гостями, собравшимися вокруг стола и поднявшими бокалы с шампанским, проиллюстрировали тему «Новые обычаи и обряды входят в жизнь» авторы отчетного альбома Ногинского района (Музей «Новый Иерусалим». НВФ 19072). Стол с шампанским, фруктами и собравшимися вокруг гостями мы видим и в альбоме Раменского района (Музей «Новый Иерусалим». НВФ 19073).

Среди представленных в отчетных альбомах вариантах регистрации брака есть и более «прагматичные». Так, в Доме культуры г. Истра, где также проводились «дни бракосочетаний», мероприятие состояло из торжественного прохода по фойе, оглашения условий вступления в брак и подписи

молодых в акте регистрации, обмена кольцами, вручения свидетельства о браке в выделенной для этого комнате, которая в этот день становилась «залом регистрации брака» (Музей «Новый Иерусалим. МВК КП 31860). На снимках можно видеть, что специально она никак не оформлена; обстановку праздничности обеспечивают ковровая дорожка, шторы-«маркизы» на окнах и плюшевая скатерть на столе. Завершается все в «зале шампанского» — соседней комнате, где друзья и близкие поднимают бокал за счастье молодых. Музыкальное сопровождение обеспечивает проигрыватель с пластинками (он виден на снимках на заднем плане).

Сотрудники истринского Дома культуры представили довольно простой обряд регистрации брака, зато разместили в своем отчете фотогалерею молодых пар. На ее основе мы можем представить, какой была свадебная мода в 1963—1964 гг. Несмотря на то, что с начала распространения торжественной регистрации брака прошло немного времени, в целом подход к праздничному наряду молодой пары сложился, и далее речь шла только об изменении фасонов. Казалось бы, это само собой разумеется: невеста в белом платье с фатой, жених в строгом «выходном» костюме. Однако за те десятилетия, когда свадьба была исключительно семейным делом (особенно в городской среде), особый свадебный наряд как вид одежды, используемый исключительно или преимущественно для данной церемонии, вышел из обихода и снова получил распространение в рассматриваемый период. По анализируемым фотографиям мы видим, что большинство невест выбирало для церемонии платье, лишь у нескольких невест — модные тогда платья-костюмы. Поскольку фотографии черно-белые, трудно сказать с уверенностью, но, кажется, почти все платья белые, одно светлое, но не белое, и в одном случае невеста в цветном однотонном платье-костюме. Большинство невест предпочло силуэт с отрезной по талии пышной юбкой длиной немного ниже колена. Из 11 пар, представленных в данном фотоальбоме, фата — на 5 невестах.

Если рассмотреть снимки и из других альбомов, можно видеть, как в соответствии с модными тенденциями менялись фасон платья и фата. Форма фаты невесты из альбома Ногинского района повторяет те, которые мы знаем по фотографиям 1920—1930-х гг. — рюши и венки из искусственных цветов обрамляют верхнюю часть лица, спускаясь чуть ниже ушей. Впрочем, это не сильно противоречит тогдашней модной тенденции. Так, на первой в мире женщине-космонавте В.В. Терешковой, свадьба которой с А.Г. Николаевым широко освещалась в прессе и послужила образцом для организации свадебных торжеств «на местах», тоже фата с венком (правда, она не спускается так низко, как у невесты из Ногинского района). Фату с небольшим украшением из цветов можно видеть и у других невест. Однако уже в конце 1963 г. снимки фиксируют изменение: фата — совсем короткая, в форме полусферы. Мы видим такие у трех невест из разных районов: повторяющиеся по форме и отличающиеся только деталями крепления.

В 1964—1965 гг. некоторые невесты уже предпочли полуприлегающий силуэт или платья-костюмы с короткой узкой юбкой. Таким образом, фотографии свидетельствуют, что свадебная мода не только сложилась, но и достаточно динамично меняется. Выбор мужчин более строг: темный костюм, белая рубашка, галстук. Интересно, что на одном из женихов, инженере филиала столичного научно-исследовательского института, мы видим белый галстук; тот же жених украсил свой пиджак белыми искусственными цветами.

Рассматривая фотографии, понимаешь, почему в ходе церемонии устраивался торжественный проход («торжественное шествие» по определению одного из отчетов). Это была возможность для молодой пары «предъявить себя» окружающим.

По сравнению с молодоженами гости одеты скромно, что хорошо видно по галерее фотографий истринского альбома. В других альбомах, где регистрация брака представлена 1—2 фотографиями, составители отчетов выбирали, конечно, наиболее привлекательных персонажей. На женщинах — однотонные платья-костюмы или строгие платья, иногда — трикотажные костюм или жакет, есть молодые женщины в юбках и свитерах или в трикотажных «кофтах». Председатель истринского горсовета, которая вручает молодым свидетельство о браке, на снимке в трикотажном жакете, который скорее можно назвать «кофтой».

Описывая на основе фотографий элементы складывавшегося обряда и внешний вид его участников, следует отметить, что фотография, как никакой, пожалуй, другой источник, дает нам замечательную возможность видеть непосредственную реакцию людей на происходящие события, отразившиеся на их лицах чувства и эмоции. Это характерно для съемки, близкой к репортажной, которую мы рассматривали. Фотографы, делая снимки для отчетных документов, стремились, как правило, создавать не художественный образ, а грамотно выстроить кадр, передать детали мероприятия. Мы видим лица людей — молодых и более зрелого возраста, веселые, серьезные, в соответствии с важностью переживаемого события, смущенные обращенным на них вниманием, смотрящие чуть испуганно, но с надеждой на будущее. Эмоциональное воздействие фотографий трудно переоценить, и в то же время они являются источником разноплановой информации, позволяющей обращаться к ним при исследовании различных сторон жизни советского общества.

Библиография

Жидкова Е. Советская гражданская обрядность как альтернатива обрядности религиозной // Государство, религия и церковь в России и за рубежом. 2012. № 3—4. С. 408—429.

Иошкин М.В. Комсомольская свадьба в системе атеистических действий на рубеже 1950—1960-х годов // Вопросы современной науки и практики. Университет им. В.И. Вернадского. № 3 (53). 2014. С. 147—153.

Коваленко С.Н. О внедрении в 1960-х гг. в быт советских людей гражданских обрядов (по материалам Ленинградской области) // XIX Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, 21–22 апреля 2015 г. / Ленинградский гос. ун-т им. А.С. Пушкина; под общ. ред. В.Н. Скворцова. Т. 1. Санкт-Петербург, 2015. С. 45–50.

Кометчиков И.В. Советские праздники и обряды на селе Центрального Нечерноземья, 1945 – начало 1960-х гг.: распространение и рецепция населением // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2014. № 2 (40), ч. II. С. 98–106.

Народное хозяйство СССР в 1960 году. Статистический ежегодник. Москва, 1961. 944 с.

Постановление Совета министров РСФСР № 203 от 18 февраля 1964 года «О внедрении в быт советских людей новых гражданских обрядов». Электронный ресурс: www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?red=home#doc/ESU/1856/4294967295/0 (дата обращения 17.10.2019).

Руднев В.А. Советские обычаи и обряды. Москва, 1974. 125 с.

УДК 930.2

Е.В. Баранова, E.W. Baranova

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ЦИФРОВЫХ АРХИВОВ СЕМЕЙНЫХ ФОТОГРАФИЙ И РАБОТЫ С НИМИ: НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА «КАЛИНИНГРАД СОВЕТСКИЙ. НАРОДНЫЙ ФОТОАЛЬБОМ»

FEATURES OF CREATING DIGITAL ARCHIVES OF FAMILY PHOTOS AND WORKING WITH THEM: ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT “KALININGRAD SOVIET. FOLK PHOTO ALBUM»

Аннотация: на современном этапе фотографии оказываются не просто кладями личных воспоминаний, но и источниками визуальной информации и аргументами для обоснования определенного взгляда на прошлое. В духе визуальной истории ведется проект «Калининград советский. Народный фотоальбом». Его результат – цифровой архив семейных фотографий жителей Калининграда и области 1946–2000-х гг. В статье мы пытаемся осмыслить опыт и особенности создания цифровых фотоархивов, а также отразить локальную историю преимущественно посредством фотографий как изобразительных источников.

Abstract: At the present stage, photographs turn out to be not just a storehouse of personal memories, but also sources of visual information and arguments to justify a certain

view of the past. In the spirit of visual history, the project “Kaliningrad Soviet. Folk photo album. Its result is a digital archive of family photos of residents of Kaliningrad and the region from 1946 to 2000s. In the article we try to comprehend the experience and features of creating digital photo archives, as well as reflect the local history primarily through photographs as graphic sources.

Ключевые слова: историческая наука, визуальная история, источниковедение, семейная фотография, виртуальные архивы, оцифровка, базы данных, реставрация, визуальная антропология, урбанистика.

Key words: historical science, visual history, source study, family photography, virtual archives, digitization, databases, restoration, visual anthropology, urbanistik.

Характерная черта современной историографии — внимание к визуальным источникам (изображениям, фильмам, фотографиям и др.), в отличие от традиционной истории, основывающейся на культе письменного текста. Это позволяет некоторым зарубежным и отечественным исследователям говорить о «визуальном повороте» в современной исторической науке [Соколов, 2008. С. 10]. Визуальные источники — не просто иллюстрации, а неотъемлемая часть аргументации историка. Часто они стоят вровень с письменными текстами, представляя собой уникальные по своему характеру документы, являясь единственным свидетельством прошлого, и в таком случае могут выступать и выступают в качестве основного источника информации. Преимущественно в них мы обнаруживаем такие детали, как жесты, взгляды, выражение лиц, позы и т.п., позволяющие приблизиться к исторической реальности.

Как и любой другой изобразительный источник, фотографии — это не прямое отражение реального события, а его интерпретация автором, ибо композиция, избранные фокус, освещение и другие особенности изображения во многом определяют наше восприятие произведения. Задача историков грамотно «расшифровать» исторический источник. Правильно построенный, недистанцированный диалог с автором фотоснимков позволит им понять человека, его поступки в конкретных жизненных ситуациях, вжиться в сферу человеческой обыденности [Зайцева, 2006. С. 76–80].

Появление фотоаппарата в каждой семье стало своеобразной революцией и наглядным символом технического прогресса, пришедшего в массы. Благодаря этому родился важный исторический, психологический, культурный и лингвистический источник. Фотография «сделала повседневность предметом рефлексии и эстетического удовольствия» [Дубровская, 2012. С. 43–46]. Семейная фотография — источник разнородной информации, требующий комплексного подхода и знаний в области смежных с историей и этнологией наук — демографии, психологии, культурологии, философии и др.

В Советском Союзе альбомы были наполнены изображениями знаменательных событий: свадеб, семейных празднеств, церемоний наг-

раждения и т.п. Однако, несмотря на сходство общего характера фотографируемых явлений, конкретный выбор неизменно диктовался социальными и культурными особенностями понимания того, что представляет собой это «социально принятое и положительно оцениваемое изменение» [Саркисова, Шевченко, 2015. С. 48–56].

Выбор семейных фотографий в качестве предмета исследования обусловлен тем, что эти визуальные свидетельства, созданные с целью зафиксировать значимые моменты жизни семьи, позволяют изучать не только внешние характеристики образа семьи, но и техники саморепрезентации, образцы поведения и заветные идеалы. Мир семьи на фотографии — это сконструированная социокультурная реальность людей, взглянувших на мир через объектив фотоаппарата и получивших власть останавливать мгновения, позируя перед камерой, осознанно формируя собственную идентичность и создавая фотохронику семейной истории. Кроме того, за этими визуальными репрезентациями стоит образ жизни запечатленных людей, их стиль мышления, канва повседневных дел и сознательно расставляемые акценты: единение и сплоченность семьи, благополучие, состоятельность, подчеркнутые композицией и атмосферой кадра. Стилистическое единство в духе аристократизма достигалось с помощью выбора определенных поз, взглядов и манер, праздничных нарядов фотографируемых (для столь значимого момента старались выбрать лучшую одежду) и фона-интерьера [Чистякова, 2012. С. 14]. Уникальность фотографии как явления культуры этнограф И.В. Октябрьская видит в ее триединстве: она рассматривает фотографию как способ документирования реальности, как средство ее описания и как средство ее конструирования. В этом триединстве выступает любая фотография, будь она документальной или художественной. В любом случае субъективного влияния человека, держащего в руках камеру, избежать невозможно: он выбирает объект и ракурс съемки [Октябрьская, 2019].

«Калининград советский: народный фотоальбом», составленный в русле установок визуальной истории, является частью большого проекта «Время Советское», включающего помимо него онлайн-архив газеты «Калининградская правда» и инфографики по истории Калининградской области. Фотоальбом представляет собой цифровой архив фотоизображений советской повседневности из архивов семей, а также общественных и административных учреждений Калининградской области. Проект осуществляется исключительно в научных, образовательных и познавательных целях, дает возможность оценить развитие своеобразной культуры отдельно взятого региона. Фотоальбом ведется на русском языке, предназначен для размещения в сети Интернет на хостинге Балтийского федерального университета им. И. Канта (<https://kantiana.wixsite.com/photomemory>). Снимки дублируются в социальных сетях «ВКонтакте» и «Facebook». На данный момент база содержит более 2000 фотографий.

В начале реализации проекта новость о создании фотоархива была опубликована на сайте БФУ им. И. Канта, затем ее продублировали региональные СМИ. Первыми респондентами, принесшими фотоматериалы, стали студенты. Сбор они вели в рамках библиографических практик в семейных архивах. Вторая многочисленная группа — пенсионеры, которые активно включились в создание базы фотоархивов. Интересным опытом стала работа с образовательными учреждениями, где в рамках педагогических практик студенты вместе с подопечными детьми цифровали школьные фотоархивы. Реализация проекта подразумевала широкое участие «обычных» пользователей в формировании и развитии фотоархива. Стоит отметить, что подобные проекты не редкость. Так, Национальная библиотека Австралии, например, поощряет участие общественности в разработке ее коллекции на портале PictureAustralia, где давно поддерживается база данных визуального материала, собранного из различных учреждений. С другой стороны, как отмечает Л.И. Бородкин, «достоверность информации требует дополнительной верификации. Но эти трудности не ставят под сомнение перспективность технологий исторической фактографии» [Бородкин, 2012. С. 14–16].

Еще до начала претворения проекта в жизнь возникла проблема его правового оформления. Юристы совместно с Центром социально-гуманитарной информатики и Департаментом информационной инфраструктуры и технологий БФУ им. И. Канта разработали договор, заключаемый с каждым из респондентов. По договору соавтор (обладатель фотографий) передает университету свои права на размещение фотографий в Сети и простую лицензию на их распространение. Простая (неисключительная) лицензия позволяет изготовить один и более экземпляров фотографических произведений в любой материальной форме. При этом соавтор гарантирует, что фотографии не являются рекламной продукцией и не нарушают законные интересы иных лиц. ЦСГИ контролирует, чтобы каждый экземпляр электронной копии фотографии содержал знак охраны авторского права в соответствии со ст. 1271 Гражданского кодекса РФ. Постановлено, что Центр не может передать право на использование фотографий третьим лицам в коммерческих целях [Баранова, 2017(б). С. 33–34].

Оцифровка происходит в несколько этапов: фотографии сканируются на планшетном сканере Epson DS-50000 формата А3, который предназначен для работы с документами на промышленных предприятиях, в архивах и библиотеках. В нем используется 4-линейная ССD-матрица, обеспечивающая разрешение 600 точек на дюйм, что дает повышенную скорость сканирования монохромных оригиналов в формате TIFF с разрешением 32 бита. Для экспедиций по области с целью сбора фотоисточников использовался переносной сканер Epson Perfection V19. Технология Epson ReadyScan LED не требует разогрева устройства, с компьютером сканер соединяется кабелем micro-USB без автономного питания от электросети.

Обработка фотографий для выкладывания в сеть Интернет включает небольшую ретушь. Это связано с качеством бумаги, на которую нанесен снимок, условиями и мастерством его проявления, а также качеством хранения. Фотографии сохраняются на жестком диске рабочего компьютера, а также дублируются на сетевой дисковой массив D-Link DNS-325. Использование сетевого дискового накопителя ShareCenter Shadow с внутренними дисками SATA позволяет организовать в офисной сети совместный доступ к документам другим пользователям. Благодаря встроенному FTP-серверу и файловому web-серверу возможен удаленный доступ к файлам через Интернет.

После сканирования фотографии помещают в папку, содержащую в названии фамилию и инициалы обладателя фотоархива. В папке есть исходники отсканированных изображений, уменьшенные копии фотосканов в формате JPEG с проставленным авторским знаком для размещения в сети Интернет, а также файл: название фотографии (надпись составляется совместно с респондентом и воспроизводится на сайте), автор фотографии (если известен), место (вплоть до улицы), время (до десятилетия), кто изображен на фотографии, дополнительные комментарии.

После получения письменного разрешения на публикацию фотографий они размещаются на сайте: <https://kantiana.wixsite.com/photomemory>. На этапе проектировки сайта встал вопрос о выборе хостинга; нужна была бесплатная площадка со встроенной функцией конструктора. Выбор пал на платформу WIX.com. Благодаря конструктору удалось быстро создать дизайн сайта. Для упрощения поиска по сайту выбрана система блогов, позволяющая не только создавать категории по годам, но и прописывать теги к фотографиям. Сайт располагает: несколькими вкладками с годами, привязанными к категориям блогов; стандартной вкладкой «Контакты», при помощи которой можно связаться с командой проекта, даже не имея учетной записи. Помимо мобильной версии сайта открыта функция комментирования фотографий через Facebook. К сожалению, возможности Wix.com не безграничны: в нем нет доступа к файловой системе и базе данных. Планируется создать полноценный сайт на CMS Drupal, что существенно расширит его функционал — от создания полностью собственного дизайна до размещения фотографий при помощи Adobe Photoshop Lightroom CC [Баранова, Фостова, 2016. С. 138–139].

Снимки для упрощения поиска классифицируются с помощью категорий и тегов. Категории представляют собой промежутки времени, равные десятилетию. Все фотографии распределяются по сгруппированной временной шкале 1940–2000-х гг. Такая система обусловлена тем, что не всегда респонденты знают точное время создания снимка. Минимальные пики приходятся на 1940-е гг. (95 фото) и 2000-е гг. (25 фото). Из-за особого положения региона в 1940-е гг. были запрещены любые фотографические и кинематографические съемки местности, а материалами

2000-х гг. «Народный альбом» стал пополняться только в связи с юбилеем БФУ им. И. Канта. Максимальное количество фотографий приходится на 1980-е гг. (458 фото), что обусловлено развитием любительского фотодела, а также большей доступностью фототехники.

Более сложным процессом является ранжирование фотографий по тегам, т.е. смысловым категориям. Для начала выставляются географические теги (по месту съемки). Тегами являются все города области. Более мелкие образования (например, поселки) включаются в тег города — административного центра более мелкого образования. Ряд тегов определяют структуру фотографии: «портрет» и «коллективное фото». Тег «портрет» присваивается фотографии, где крупным планом изображен один человек; тег «коллективное фото» ставится, если на фотографии изображено более пяти человек. Есть теги, прямо соответствующие изображаемому: «природа», «транспорт», «дети», «животные» и т.д. Каждая фотография снабжается несколькими уточняющими, не взаимоисключающими тегами. Существуют теги, которые возможно расставить, только узнав биографию человека (теги «работа», «вуз»).

Анализ семейных фотографий — процесс многоуровневый. Помимо контентной информации (содержательной части снимка) предстояло реконструировать смысл и значение данного вида фотографии для жизни семьи — восстановить контекст функционирования фотоизображений. В ходе работы мы столкнулись с проблемой, когда краткого описания респондентом фотографий недостаточно для источниковедческого анализа. Приходилось заново связываться с авторами и уточнять детали, иногда беседы превращались в полноценные интервью.

Рассмотрев частотность категориального аппарата (см. таблицу 1), участники проекта определили, что большинство тегов вобрала в себя категории: «География», «Вид фотографии» и «Доминирующие объекты на фото», т.к. они являются обязательными для описания. Исследование этих категорий показало, что преобладают коллективные фотографии семей в г. Калининграде. По тегу «Событие» преобладают фотографии, на которых запечатлен отдых жителей области (171), работа (110) и морские пейзажи (36).

Таблица 1

Частотность категорий в «Народном альбоме»

Категория	Количество
География (Багратионовск, Балтийск, Калининград, Неман...)	1383
Событие (ВОВ, выборы, демонстрация, выпускной, отдых, переселение, партийная жизнь, свадьба)	497
Место	34
Живые существа	402
Вид фотографии (коллективное фото, открытка, портрет)	481
Ландшафт	162

Категория	Количество
Социальные институты	108
Виды деятельности (промышленность, сельское хозяйство, судоходство, работа, правоохранительные органы, туризм, спорт)	278
Культура	40
Доминирующие объекты на фото (техника, транспорт, скульптура, семья, мода)	457
Образование, наука	53
ИТОГО	3895

Фотографии из «Народного альбома» публикуются в изданиях БФУ им. И. Канта: ежегодные исторические календари, научные статьи, коллективная монография, посвященная юбилею вуза [Университет в Калининграде, 2017]. Если на первых этапах данные источники являлись лишь иллюстративным материалом в работе, применялись специалистами без анализа изображаемого, то сейчас заметна тенденция преобладания аналитических задач: эти носители визуальной информации становятся основой исследования.

Среди их функций отметим репрезентативную. Даже рассматривая такой их вид, как любительские фото, необходимо учитывать: фотографии, сделанные для узкого семейного круга, через несколько лет становятся общественно значимым источником по периоду, когда они были созданы. К их числу принадлежат снимки на фоне архитектурных сооружений и достопримечательностей города. В связи со спецификой «двойной» истории города значимо отношение жителей региона к немецкому наследию: как фон для изображения человека немецкие визуальные образы встречаются с 1940-х по 1990-е гг. Из 772 проанализированных фотографий 91 содержит виды архитектуры и скульптуры. Некоторые локации повторяются на протяжении десятилетий, что показывает интерес к ним жителей и позволяет проследить изменения в облике города.

В общем массиве фотографий архитектурные сооружения расположены в основном на втором плане и являются фоном к фотографии человека. Эту закономерность следует объяснить особенностью любительских фотографий: в их центре всегда человек. Они повествуют не о рядовом рутинном процессе: «любители не снимают свои будни, рутину, повседневность» [Бойцова, 2014. С. 120]. В кадре, как правило, запечатлено уникальное событие (к подобным фотографиям следует отнести ноябрьские и майские демонстрации, праздники, субботники, поездки «на картошку»).

Фотографий, на которых главным объектом является здание, крайне мало: обычно это кадры с разрушенными зданиями, среди них преобладают изображения Королевского замка и Кафедрального собора. Многие фотографии на руинах замка сделаны во время субботников по разборке. Кафедральный собор выступает как культурный центр; возле него фото-

графируются во время выходных, на свадьбах. Кроме того, не стоит забывать о фотографии как о творческом процессе для проявления себя. Фотография стала «зеркалом реальности» и одновременно способствовала «трансформации видения путем включения, ранее не замеченного» [Бойцова, 2014. С. 128].

Известно, что в СССР важную роль в формировании общественного сознания имела пропаганда советских образов и символов; в связи с этим любительские фотографии приобретают большую значимость, поскольку в меньшей степени попадали под пропагандистские установки власти, составляют фотолетопись края. По ним возможно проследить, как развивался город, датировать события. Не стоит забывать об уникальности этих фотографий еще и за счет особой истории региона (его закрытый статус влиял и на фотографию). Известно, что на официальном уровне изображение немецких объектов в Калининграде не поощрялось или нивелировалось советской символикой. В семейных фотографиях жители города не следовали официальным установкам и охотно делали снимки на фоне немецких зданий.

В нашем исследовании фотография выступает как важный источник для восприятия повседневной жизни. Фотография отображает не только материальный образ эпохи, но и стремления человека. В фотографии он пытается конструировать свою жизнь, опираясь на детали окружающей обстановки. Относительная редкость фотографии предопределяла попадание на нее значимых событий и объектов. Так, сюжеты, связанные с транспортом, занимали важное место в семейных фотохрониках. Общественный транспорт — неизменный элемент жизни, на нем не сосредоточен объектив фотографа, он фон, отображающий изменяющиеся реалии городской жизни. Фотографии трудовой деятельности — вторая фиксированная точка неофициальной фотохроники. Большое количество фотографий рабочего транспорта — свидетельство индустриального развития советского государства, а на личном уровне — восприятие рабочего транспорта как собственного. Все эти реалии нашли отражение и в семейной фотохронике советского времени. Трамвайные рельсы, проложенные по городу; гордая женщина за рулем первой модели «Жигулей»; водитель рядом с КАМАЗом, который зачастую служил источником дополнительных заработков — все это рядовые сюжеты советских фотографий [Баранова, 2017(а). С. 63].

Визуальные образы играли важную роль в освоении новых пространств и интеграции их в систему «советского», являясь частью государственной политики. Понимание механизмов создания новой идентичности тесно связано с необходимостью изучения городской повседневности в 1940–1990-е гг. Методы «визуального поворота» позволяют рассматривать официальную и неофициальную городскую фотографию не как документ, отражающий реальное положение и как средство воспроизведения идеальной действительности. Образы и сюжеты фотоисточников по истории

города, восстановление отдельных районов которого продолжалось более десятилетия, — такого рода изображения являлись мощным средством формирования ожиданий, демонстрации желательного положения вещей, поддержки локальной идентичности.

Делая общий вывод, стоит сказать о потенциальных возможностях создания и использования подобных проектов историками. С одной стороны, организация цифровых архивов на базе вузов — хороший шаг к созданию источниковедческого репозитория, постоянно пополняемого силами студентов. Возможность правовой, технической и организационной поддержки вуза существенно помогает снизить расходы на продукт, получать постоянную поддержку административных служб университета. Особенно это актуально для документов советского периода, для которых не существует единого формата использования. С другой стороны, стоит отметить как верный шаг взаимодействие с респондентами. В ходе нашей работы пришло понимание — недостаточно одного технического описания фотографии (дата съемки, авторство и т.д.). В случае восстановления контекста с помощью сбора воспоминаний информантов мы получаем достоверный исторический источник, который невозможно фальсифицировать интерпретацией. Также отметим: несмотря на некоторые особенности, присущие советскому Калининграду, рассмотренный онлайн-архив представляет собой репрезентативную подборку фотографий области за 1945—2010-е гг., источник по истории градостроительства и социальных практик и моды, культурной памяти, идентичности и самовыражения не только региона, но и всей советской территории.

Библиография

Баранова В.В., Фостова С.А. Создание цифрового фотоархива «Калининград советский. Народный фотоальбом» // Исторические исследования в цифровую эпоху: информационные ресурсы, методы, технологии: материалы XV Международной конференции ассоциации «История и компьютер»: Москва — Звенигород, 7—9 октября 2016 г. Москва, 2016. С. 138—139. (Информационный бюллетень Ассоциации «История и компьютер». № 45. Спецвыпуск).

Баранова Е.В. Городской транспорт Калининграда в советское время через призму семейных фотоархивов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2017(а). № 4. С. 60—76. Серия «Гуманитарные и общественные науки».

Баранова Е.В. Правовые трудности создания и поддержки цифровых архивов (на примере проекта «Калининград советский. Народный альбом») // Информационные технологии в гуманитарных науках: тезисы докладов конференции. Красноярск, 2017(б). С. 29—39.

Бойцова О.С. Турист на фоне города // Микроурбанизм. Город в деталях / Сб. статей; под отв. редакцией О. Бредниковой, О. Запорожец. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. С. 120—196.

Бородкин Л.И. Digital history: применение цифровых медиа в сохранении историко-культурного наследия? // Историческая информатика. 2012. №1. С.14–21.

Дубровская Е.А. Фотография как способ отражения повседневности // Современные медиа: культурологический анализ. 2012. № 4. С. 40–51.

Зайцева Е.В. Фотографии как исторический источник по истории повседневности города Ставрополя середины XIX — начала XX веков // Новая локальная история. Ставрополь, 2006. С. 76–80.

Октябрьская И.В. Антропологический тренд в фотографии. URL: <http://rodinki.newsib.ru/post/198>, свободный (дата обращения 28.01.2019)

Саркисова О.Б., Шевченко О.В. В поисках советского прошлого: любительская фотография и семейная память // Новое литературное обозрение. 2015. № 131. С. 48–60.

Соколов А.Б. Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии // Очевидная история: проблемы визуальной истории России XX столетия: сб. ст.: [по материалам Междунар. науч. конф. «Образы в истории, история в образах: визуальные источники по истории XX века» (28–29 сентября 2007 г., г. Челябинск)] / редкол.: И.В. Нарский и др. Челябинск, 2008. С. 10–24.

Университет в Калининграде: фотоальбом / Под ред. В.Ю. Курпакова, В.Н. Маслова. Калининград, 2017. 160 с.

Чистякова В.П. Семейная фотография второй половины XIX — начала XX века в России: опыт этнологического и источниковедческого анализа. Дисс. ... канд. ист. наук: 07.00.07. Москва, 2012. 185 с.

УДК 930.2

А.В. Карагодин, И.О. Панфилов
A.V. Karagodin, I.O. Panfilov

**ПУБЛИКАЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ
ЛЮБИТЕЛЯМИ ИСТОРИИ В СОЦСЕТЯХ НА СЛУЖБЕ
ИСТОРИКА-ПРОФЕССИОНАЛА
(НА ПРИМЕРЕ ГРУППЫ «СТАРЫЙ НОВЫЙ СИМЕИЗ»
В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «FACEBOOK»)**

**PUBLICATIONS OF VISUAL SOURCES ON SOCIAL
NETWORKS BY ENTHUSIASTS OF PUBLIC HISTORY AT THE
SERVICE OF PROFESSIONAL HISTORIANS
(USING THE EXAMPLE OF THE “OLD NEW SIMEIZ”
GROUP ON THE FACEBOOK SOCIAL NETWORK)**

Аннотация: в статье раскрывается информационный потенциал публикаций источников разного типа (преимущественно изобразительных) по истории развития

курорта в местечке Симеиз на Южном берегу Крыма в XIX–XX вв. (в тематической группе на странице социальной сети «Facebook») для профессиональных исследований. Указываются достоинства и недостатки подобного рода агрегаторов исторических данных, появлением которых общество обязано процессу всеобщей информатизации и цифровой революции. Проводится количественный анализ публикаций с целью выявления основных характеристик постоянно пополняемой цифровой базы исторической информации.

Abstract: the article reveals the information potential for professional historical research of publications of sources (mainly visual) made by history enthusiasts in the thematic group on Facebook dedicated to the history of the resort town of Simeiz in the XIX–XX centuries. The advantages and disadvantages of this kind of historical data aggregators, which appeared due to the process of informatization and the digital revolution, are indicated. A quantitative analysis of publications is carried out in order to identify the main characteristics of a constantly updated database of historical information on the social network.

Ключевые слова: историческая наука, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, источниковедение, история Крыма, Симеиз, социальные сети, измерение истории, изобразительные источники, история досуга, локальная история.

Keywords: history, Moscow Lomonosov State University, source studies, visual sources, history of the Crimea, Simeiz, social networks, quantitative methods, history of leisure, local history.

Сегодня профессиональное историческое сообщество ежедневно подтверждает прогноз академика И.Д. Ковальченко, заведующего кафедрой источниковедения исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, который еще в 1987 г. в выдающейся, на много лет опередившей свое время монографии «Методы исторического исследования» писал: «Уже нет таких областей науки, в которые бы не вторглись математические методы и ЭВМ. Последующий прогресс исторической науки будет просто невозможен без количественных методов и компьютеров» [Ковальченко, 1987. С. 281]. Историк не мыслит своего творчества без использования глобальных информационных сетей и баз данных [Воронцова, Гарскова, 2013; Репина, 2005]. Специалисты уверенно заявляют о рождении «компьютерного источниковедения» — дисциплины, занимающейся «разработкой методов анализа исторических источников независимо от носителей информации с помощью электронно-вычислительной техники, основных принципов их формализации (...) а также общих подходов использования информационных и компьютерных технологий в архивоведческих, источниковедческих и других исторических исследованиях» [Магидов, 2005. С. 27].

Однако за последнее десятилетие и сама информатизация — увеличение объема и роли информации, знаний и информационных технологий в жизни общества — вышла на новый уровень. Речь идет о появлении такого формата интернет-платформ, как Web 2.0. Особенностью Web 2.0 является принцип user-generated content — контента, создаваемого не творцами

профессионалами для потребителей, а самими пользователями платформ, с их привлечением к наполнению и верификации информации. Технически Web 2.0 определяется как методика проектирования онлайн-систем, которые благодаря подсчету сетевых взаимодействий становятся тем лучше, чем больше людей ими пользуются.

Феномен Web 2.0 уже проявил себя во многих информационных системах, без которых не мыслит свою жизнь современный человек (назовем, к примеру, онлайн-энциклопедию Википедия), но его квинтэссенцией, несомненно, являются социальные сети — принципиально новый, появившийся на волне современной информационной и технологической революции тип информационной онлайн-платформы, представляющей сами отношения между людьми в виде массивов данных (постоянно умножающихся благодаря информационной активности пользователей), формализованных и доступных для дальнейшей визуализации в виде социального графа. Самой успешной и масштабной (около 2 млрд пользователей к началу 2019 г.) является социальная сеть «Facebook», изобретенная студентом Гарвардского университета М. Цукербергом в 2004 г. для облегчения общения между собой студентов разных курсов и факультетов, имеющих общие интересы и общих друзей.

В структуре презентации информации в социальной сети «Facebook», как и большинству других популярных платформ Web 2.0 (Instagram, youtube, ВКонтакте), визуальная компонента играет не менее, если не более важную роль, чем нарратив. Формат «картинка с комментарием» — наиболее распространенный, что соответствует «визуальному повороту» в работе человека с информацией в наши дни, о котором заявлялось многократно — в частности, и во множестве докладов на конференции «Роль источников визуальной информации в информационном обеспечении исторической науки», состоявшейся в МГУ им. М.В. Ломоносова 28 февраля 2019 г. (статьи ее участников представлены в данном сборнике).

Для историков будущего базы данных социальных сетей, где вся информация, загруженная пользователями, хранится в надежных цифровых депозитариях с гигантскими объемами памяти, несомненно, окажутся кладезем информации: в условиях «эфемерности» других электронных (не говоря уже об «аналоговых» — традиционных бумажных личных архивах) носителей информации (домен, где хранится информация, может закрыться за неуплату, персональный компьютер — выйти из строя, данные на нем — быть утрачены или стертые по тем или иным причинам и т.п.) они не просто дают возможность надежно зафиксировать свидетельства очевидцев, но и, будучи результатом измерения, «датификации» (преобразования в формат обработанных математическим образом данных) информации о социальных отношениях, позволяют извлечь из нее и визуализировать неявно выраженную, скрытую информацию.

Однако помимо этого социальные сети уже сейчас предоставляют и достаточно новых возможностей по изучению ушедших эпох. Например, множество неизвестных (или слабо известных) ранее исторических материалов формализуется и вводится в информационный оборот через такой новаторский формат, как группы в социальных сетях — онлайн-сообщества пользователей по интересам, обменивающихся информацией и обсуждающих ее. Различные форматы этого обсуждения (лайки, комменты и т.п.) формализованы, следовательно — поддаются измерению. Опыт такого измерения на примере анализа контента группы «Старый Новый Симеиз» в социальной сети «Facebook» (www.facebook.com/groups/645112569028017), посвященной истории становления курорта в местечке Симеиз на Южном берегу Крыма на протяжении двух последних столетий, был произведен авторами в рамках работы спецкурса «Освоение Южного берега Крыма как курорта в конце XIX — начале XX вв.: источники, историография и методы изучения» на кафедре источниковедения исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова осенью 2018 г.

Выбор темы неслучаен: после воссоединения Крыма с Россией (2014) интерес к полуострову возрос — как и запрос на информацию об истории становления Южного берега Крыма (далее — ЮБК) как современного курорта. Общеизвестно, что главные контуры этой истории закладывались в конце XIX — начале XX в. Этому способствовали постройка Лозово-Севастопольской железной дороги (1872–1875), приобретение Романовыми имения Ливадия (1860) и начало регулярных визитов в Крым царской семьи, двора, знати, а затем и представителей других социальных слоев русского общества, развитие все более массового туризма. Важную роль играло и происходившее на рубеже XIX–XX в. деление крупных частновладельческих имений и преобразование их в дачные курортные поселки [Мальгин, 2004].

Одним из самых ярких примеров таких курортных поселков был Новый Симеиз, образованный на землях династии промышленников Мальцовых в 20 с небольшим километрах к западу от Ялты и названный так основателями. В первой декаде XX вв. земли их имения, существовавшего здесь с 1828 г., были размежеваны братьями И.С. и Н.С. Мальцовыми на участки и продавались под строительство дач. Среди покупателей преобладала научно-техническая интеллигенция: инженеры, многие из которых вписали свое имя в историю индустриализации России, естествоиспытатели, коммерсанты, общественные деятели. Дома предназначались как для отдыха хозяев, так и для сдачи внаем. Курорт создавался с оглядкой на лучшие зарубежные образцы: было создано общество курорта, принят и утвержден его устав, разработаны правила благоустройства, разбиты улицы и общественные парки. В проектах дач, к работе над которыми были привлечены именитые столичные архитекторы, отразилась новая для России той поры эстетика модерна.

Новый Симеиз — не единственный курорт, образованный на землях бывших крупных частновладельческих имений на ЮБК (назовем также Гурзуф, Алупку-Сара, Новый Мисхор и т.п.). Его уникальность состоит в том, что он оказался в наименьшей степени затронут перестройками позднейшего времени: если тот же Новый Мисхор видоизменился до неузнаваемости, то в Симеизе до нас в практически неизменном виде дошли как большинство дач, ставших при советской власти корпусами санаториев либо коммунальными жилыми домами (первые, как правило, неплохо сохранились, вторые разрушаются из-за отсутствия должного ухода и многочисленных самовольных перестроек), так и, что также немаловажно, планировка и градостроительный облик поселка, вписанные в окружающий ландшафт.

Эта особенность Симеиза, его «историзм» снискали ему славу: и на протяжении всей советской эпохи, и в новейшие времена он пользовался и продолжает пользоваться репутацией места, облюбованного для отдыха у моря научной и творческой интеллигенцией, а также неофициальной богемой Москвы и Санкт-Петербурга. О Симеизе слагали поэмы, ему посвящали фильмы, живописные и фотоэтюды — однако при этом мало кто всерьез занимался изучением его истории как курортного поселка на рубеже XIX—XX в. Это легко объяснимо: в советской историографии акцент делался на развитие Южного берега Крыма как всесоюзной здравницы после 1920 г. (установления советской власти в Крыму), а в постсоветское время Крым и вовсе оказался территорией другого государства.

Единственной работой, целиком посвященной развитию курорта в Симеизе в XIX—XX вв. и дающей системный исторический анализ этого процесса (включая характеристику природно-климатических особенностей, историю развития в ранние исторические эпохи и этапы формирования курорта Новый Симеиз, данные владельцев симеизских дач), стала книга алупкинского экскурсовода-методиста М.М. Петровой «Симеиз. Путеводитель по старым дачам», вышедшая небольшим тиражом и ставшая с тех пор библиографической редкостью [Петрова, 2006]. Отметим также главу крымского ученого, директора симферопольского краеведческого Музея «Таврика» А.В. Мальгина в монографии «Русская Ривьера: курорты, туризм и отдых в Крыму в эпоху Империи: конец XVIII — начало XX в.» [Мальгин, 2004]. Мальгину же (в соавторстве с П.Н. Марциновским и А.Д. Поповым) принадлежит соответствующий параграф в коллективной монографии «История Крыма», выпущенной Институтом российской истории РАН [История Крыма, 2017]. Однако в указанных работах, при их несомненных достоинствах, изобразительные источники (а их важность при изучении истории приморского курорта неоспорима) были представлены в скромном объеме.

Вместе с тем интерес широкой публики к Симеизу не ослабевает. В последние десятилетия, по мере развития интернета, тема его истории стала все чаще раскрываться на просторах сети путем публикации оцифрованных источников (преимущественно изобразительных, представленных в основном фотографиями из архивов с видами Симеиза), призванных отследить видоизменения в застройке, развитии курорта. Порядок появления этих, а также других источников по истории Симеиза в «любительском» интернете, был, как правило, хаотичен: изображения крайне редко атрибутировались, зачастую неверно подписывались, многократно тиражировалась ошибочная информация.

Ситуация стала меняться к лучшему с появлением Web 2.0, давшего права на верификацию, атрибуцию и рецензирование информации самим заинтересованным пользователям, и порожденных этим феноменом групп энтузиастов истории в социальных сетях. Только в социальной сети «Facebook» любители истории Южного берега Крыма за последние годы создали успешно действующую и насчитывающую без малого 15 000 участников группу «История Ялты (Старая Ялта)» (www.facebook.com/groups/oldyalta), а также объединяющую 1500 участников группу «Старая Алупка» (www.facebook.com/groups/463663767343218). Ставшая предметом нашего пристального внимания группа «Старый Новый Симеиз» была создана 17 июля 2017 г. коренной жительницей поселка Надеждой Кислой. Сама она так описывает историю создания данной группы: «На своей страничке Facebook я часто публиковала ретрофотографии поселка. И как-то незаметно к страничке моей начали проявлять интерес все те, кому любопытна стала история Симеиза. Это, собственно говоря, и послужило толчком к тому, чтобы создать тематическую группу» (www.facebook.com/groups/645112569028017).

На конец 2018 г., когда производились наши измерения, на странице группы в «Facebook» были опубликованы 758 материалов. Максимальное число постов появилось в декабре 2017 г. (74), минимальное — в декабре 2018 г. (36); среднее их количество за 18 месяцев существования группы составило 42 поста в месяц. В 2018 г. было опубликовано 504 материала, а в 2017 г. их было 254. С учетом того, что в 2017 г. группа существовала только полгода, можно говорить о примерно одинаковой публикационной активности на всем протяжении ее работы.

Анализ статистики от социальной сети «Facebook», запрошенной в декабре 2018 г., показывает, что в группе к концу 2018 г. состояли 1028 пользователей, в основном в возрасте от 35 до 64 лет, с небольшим преобладанием женщин. Группу едва ли можно назвать популярной (статистические данные, полученные с целью исследования монетизации групп в «Facebook», говорят о том, что по-настоящему группа считается популярной после того, как в нее входят более 10 000 пользователей), но слож-

но назвать и малочисленной. Ее участники группы представляют разные города России и Украины: Ялта (200 человек), Москва (150), Симферополь (118), Севастополь (82), Алушка (62), Симеиз (56), Киев (42), Санкт-Петербург (34), Харьков (15).

В описании группы указано: «Симеиз — один из самых фотографируемых уголков Крыма. В поселке времен Российской империи зарождались традиции отечественного массового туризма со свойственной отдыхающим тягой к видовым фото “на память” или “приветам” на почтовых карточках. Вместе с видами остались запечатленными уже потерянные архитектурные сооружения или уникальные природные ландшафты, типы людей, их быт, одежда и даже привычки» (www.facebook.com/groups/645112569028017). Действительно, за время существования группы «Старый Новый Симеиз» свет увидели множество источников визуальной информации: открытки дореволюционного и советского периодов, личные фото симеизцев и гостей курорта, страницы старых путеводителей сохранили свидетельства изменения исторического ландшафта, запечатлели утраченные черты городка, запечатлели визиты в Симеиз интересных людей. Комментарии пользователей позволяют уточнить информацию либо ее датировку, проливают свет на «белые пятна» в истории.

Статистический анализ данных подтверждает, что наибольшее количество публикаций, как и задумывалось создателями группы, приходится на оцифрованные изобразительные источники: фотографии (65,3 %), видовые открытки (8,8 %), репродукции живописных произведений, посвященных Симеизу (8,3 %), иллюстрации в личных воспоминаниях (7,7 %) и т.п. Менее 10 % опубликованного — сугубо нарративного характера: отрывки из путеводителей, информация о мероприятиях, объявления и др. Такое распределение неудивительно, если учесть, что основной интерес пользователя соцсетей, как уже указывалось, в силу самого принципа их презентации в сети (картинка плюс подпись к ней), вызывают изображения. Живописные виды Симеиза с его крутыми скалами, обрывающимися в море, можжевеловыми рощами и изящными павильонами дач, призванных эстетизировать быт, лучше всего сохраняются в памяти тех, кто посещал это место, и местных жителей, которым хочется запечатлеть свои положительные воспоминания. Разумеется, именно это и хочется воспроизвести на странице в социальной сети.

Анализ данных, распределенных хронологически по указанной в публикациях атрибуции материалов, позволяет сделать вывод, что наибольшее их число относится к 1900—1910 гг. (123 публикации) и 2000—2010 гг. (84 публикации). Что касается современности, объяснить это просто: пользователи публикуют материалы, связанные с личным опытом. В случае начала века речь, как представляется, идет о высоком интересе к эпохе «звездного часа» Симеиза, рождения курорта Новый Симеиз, строительства дач, становления культуры Серебряного века.

Наименьшее число публикаций указывает в качестве времени происхождения информации периоды 1970-х, 1980-х, 1990-х гг. (17, 16 и 9 соответственно).

Подсчеты показали, что основную массу материалов (488) публикуют администраторы группы. Анализируя причины того, почему невелика активность других участников группы, приведем отрывок из интервью с одним из администраторов — Н. Кислой: «Где-то в глубине души надеялась, что местные жители или потомки тех, кто когда-то жил в Симеизе, расчехлят свои семейные архивы и начнут что-то публиковать в группе. К сожалению, мои надежды оправдались только на 10–15 %. Даже увеличение штата админов и модераторов не дало требуемых результатов. В основном пополнять контент приходится самой. Что касается инфы, то она в основном ориентирована на краеведческую литературу, а точнее на сайты, где ее выкладывают в свободном доступе» (www.facebook.com/groups/645112569028017).

Тем не менее, как показывает анализ данных, большая часть публикаций в группе — это действительно оцифрованные материалы из личных и семейных архивов (24,2 %); 19,7 % контента — результаты поиска в интернет-источниках в широком смысле слова, 17,8 % — изображения с сайтов интернет-аукционов, на которых продаются старинные открытки и фотографии, 7,8 % — репродукции работ художников, 6,2 % контента — оцифрованные страницы книг, журналов и фотоальбомов.

С учетом того, что для социальных сетей важно, как выгруженный контент оценивается пользователями, был проведен анализ того, какие публикации вызывали наибольший интерес, выраженный лайками, а какие были перепубликованы на личных страницах в Facebook (репосты). Для максимального охвата применена максимально широкая классификация форм информации, детально учитывающая все возможные типы публикации.

Взаимосвязь между числом публикаций и количеством лайков и репостов просматривается четко: на первом месте с большим отрывом оказались публикации визуальных материалов. Так, было опубликовано 495 фотографий, ими поделились 969 раз, 12 872 раза был поставлен лайк. Также пользователи 67 раз публиковали в группе открытки (т.е. напечатанные типографским образом фотографии с обратной стороной для написания обращения и адресов отправителя и получателя), 1707 раз им был поставлен лайк и было сделано 158 репостов. Третье место по лайкам и репостам заняли репродукции различных живописных сюжетов: на 58 публикаций живописи пришлось 2022 лайка и 206 репостов.

Интересным показателем является число комментариев, которые отражают степень «эмоциональной вовлеченности» в публикацию. Наибольшее число комментариев также вызывают источники визуальной информации (абсолютный показатель 876 ед., среднее число комментариев на 1 пост с фото — 1,8 ед.).

С хронологической точки зрения наибольшее количество лайков и репостов получили материалы, число которых наиболее велико: относящиеся к началу XX в. и к современности. Как упомянуто ранее, источники, отнесенные к 1960–1980-м гг., публикуются относительно нечасто. Тем любопытней, что лайков они получили ничуть не меньше, чем относящиеся к истории рубежа XIX–XX в. и нашего времени. Еще более интересен следующий результат: информации по 1990-м гг. опубликовано меньше всего, а лайков на нее получено больше (их среднее число составляет 31, что примерно на 10–12 % выше, чем по другим десятилетиям). Возможно, малое количество постов по этому периоду объяснимо желанием вытеснить на периферию исторической памяти травматическую эпоху распада СССР, принадлежности Крыма вновь созданному государству Украине, глубокого социально-экономического кризиса, отразившегося и на судьбе курортного поселка, пережившего времена дикого капитализма со всеми его «прелестями»: хищническим разделом бывшей государственной собственности, бесконтрольной хаотической застройкой земель, правовым нигилизмом и апофеозом дурновкусия. С другой стороны, активная эмоциональная вовлеченность пользователей в эти публикации объяснима тем, что речь идет о времени, лично пережитом большинством пользователей группы, когда «пиво было вкуснее», а «трава зеленее».

Как указывал И.Д. Ковальченко, исторические источники выполняют функцию накопления, хранения и передачи социальной информации о прошедшей действительности: с позиций учения об информации все, что создано в процессе деятельности людей, несет информацию о многообразии общественной жизни и служит основой для научного познания, является историческим источником [Ковальченко, 1987. С. 106–126]. В современных условиях, когда измерение в той или иной мере становится основой большинства исторических исследований, особую значимость приобретает процедура формализации, т.е. подготовки исторических данных к измерению, перевод их в форму, удобную для измерения [Селунская, Петрова, Карагодин, 2018].

Исходя из этого, коллективная добровольная публикационная активность участников группы «Старый Новый Симеиз», имеющая целью агрегировать и репрезентировать («делиться») путем публикации в «ленте» соцсети источники разного происхождения (из домашних архивов, с сайтов интернет-аукционов, со страниц прочитанных книг и т.п.) о различных аспектах жизни в курортном поселке Симеиз на протяжении всей его истории, давая при этом возможность участникам группы вносить свою лепту в проверку информации благодаря инструменту «лайков» и комментариев, — несомненно, способствует расширению источниковедческого и исторического знания. Фиксация и ввод в информационное пространство источников из личных архивов жителей Симеиза, эвристический поиск участниками группы на просторах интернета изобразительных источников

XIX — начала XX в. и их репродукция, привязка к современной местности, комментирование, верификация бытующего знания об истории Симеиза признанными специалистами в режиме комментария — вот основные достоинства публикаций группы.

По типу представленная в «ленте» историческая информация относится в первую очередь к источникам визуального характера, представлены также письменные и видеоисточники. Это — фотографии с комментариями, открытки, видеоклипы, фрагменты мемуаров, сканированные страницы старых книг. С семантической точки зрения, как показал проведенный нами количественный анализ, вновь образованная и постоянно пополняемая коллекция преимущественно изобразительных источников имеет ценность в первую очередь для изучения истории формирования курорта «Новый Симеиз» на рубеже XIX—XX в., «новой жизни» буржуазного курорта после 1920 г., когда в результате установления советской власти и национализации дач он стал поселком санаториев для трудящихся, а также фиксации особенностей исторической памяти нынешнего поколения жителей Симеиза.

Одновременно (и это второй аспект значимости публикаций в группе «Старый Новый Симеиз») сама степень эмоциональной вовлеченности пользователей в комментирование и оценивание социальной информации, формализованная и измеренная с помощью инструментов социальной сети, может являться источником для изучения ментальности нынешних любителей истории Симеиза, а интересы пользователей группы могут подсказать наиболее востребованные направления исследований новому поколению специалистов в области истории России.

Разумеется, как всякий труд непрофессиональных историков, публикации в группе не лишены недостатков. В первую очередь это — недостаточный уровень атрибуции и верификации многих (в первую очередь — изобразительных, но также и нарративных) материалов, которые зачастую атрибутируются участниками группы как взятые абстрактно «из интернета», на деле имея более или менее легко устанавливаемое происхождение и авторство. В частности, это относится к материалам по истории старых дач Симеиза и их владельцев, источником которых при верификации в большинстве случаев оказывается книга М.М. Петровой «Симеиз. Путешествие по старым дачам» [Петрова, 2006].

В этой связи отметим, что М.М. Петрова и А.В. Карагодин в соавторстве готовят публикацию профессионального исторического вебсайта «Симеиз. Путеводитель по старым дачам», призванного вывести на новый уровень историческое и источниковедческое знание о развитии курорта в Симеизе, систематизировать и прокомментировать имеющуюся тематическую информацию. Работа над сайтом находится в заключительной стадии, он уже доступен в сети интернет (simeiz.gardenacademia.com). Некоторые из изобразительных источников, публикуемых на сайте, обязаны своим по-

явлением и группе «Старый Новый Симеиз», что лишний раз доказывает: вклад сетевых сообществ историков-любителей в накопление, сохранение и передачу социальной информации о прошлом и настоящем не стоит недооценивать.

Библиография

Воронцова Е.А., Гарскова И.М. Информационное обеспечение российской исторической науки в информационном обществе: современное состояние и перспективы // Исторический журнал: научные исследования. 2013. № 5. С. 487–505. DOI 10.7256/2222-1972.2013.5.9811

Голиков А.Г., Круглова Т.А. Источниковедение отечественной истории: учебное пособие для вузов / Под общ. ред. А.Г. Голикова. Москва, 2007. 461 с.

История Крыма: в 2 т. / Отв. ред. А.В. Юрасов. Москва, 2017–2018. Т. 1. 600 с.; Т. 2. 739 с.

История Ялты (Старая Ялта). Электронный ресурс: www.facebook.com/groups/oldyalta/ (дата обращения 05.03.2019).

Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. Москва, 1987. 440 с.

Мальгин А.В. Русская Ривьера: курорты, туризм и отдых в Крыму в эпоху Империи: конец XVIII – нач. XX в. Симферополь, 2004. 349 с.

Петрова М.М. Симеиз: путешествие по старым дачам. Симферополь, 2006. 175 с.

Репина Л.П. (ред.) Новый образ исторической науки в век глобализации и информатизации / Под ред. Л.П. Репиной. Москва, 2005. 287 с.

Селунская Н.Б., Петрова О.С., Карагодин А.В. Измерение прошлого: учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург, 2018. 242 с.

УДК 016:92(47+57) + 7.041.5

Н.В. Бекжанова, А.Э. Жабрева, Н.А. Сидоренко
N.V. Bekzhanova, A.E. Zhabreva, N.A. Sidorenko

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ НА СТРАНИЦАХ ИЗДАНИЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ БИОГРАФИКИ

ILLUSTRATIVE MATERIALS ON THE PAGES OF PUBLICATIONS OF COLLECTIVE BIOGRAPHY

Аннотация: кратко проанализирован иконографический материал изданий коллективной биографики, составивших три тематические части проекта БАН «Русские биографические и биобиблиографические словари и справочники, 1956–2000 гг.».

Несмотря на специфику изданий, вошедших в каждый блок, наиболее часто облик человека передается через официальный (деловой) портрет: фотографический, реже живописный, графический, скульптурный. Выявлены редкие случаи использования других типов портрета (творческого, служебного, бытового, семейного, рекламного, гротескного). Иконография изданий коллективной биографики с полным правом может рассматриваться как комплекс изобразительных источников по отечественной истории определенного периода и как свидетельство эволюции общественных приоритетов.

Abstract: The iconographic material of the publications of the collective biography that made up the three thematic parts of the BAN project “Russian Biographical and Bibliographic Dictionaries and Reference Books, 1956–2000” was briefly analyzed. Despite the specifics of the publications that made up each block, most of them are equipped with iconography; most often the image of a person is transmitted through an official (business) portrait: photographic, less often pictorial, graphic, sculptural. Revealed rare cases of using other types of portrait (creative, office, household, family, advertising, grotesque). The iconography of the publications of the collective biography can rightfully be regarded as a complex of illustrative sources of the Russian history’s certain period as well as the evidence of the social priorities’ evolution.

Ключевые слова: издания коллективной биографики, иконография, портрет, участники Великой Отечественной войны, деятели науки и техники, государственные деятели, политические деятели, биографические словари, историческая наука, Россия.

Keywords: publications of collective biography, iconography, portrait, participants of the Great Patriotic War, scientists and technicians, statesmen, political figures, biographical dictionaries, historical science, Russia.

Книга — явление сложное, синтетическое, в котором в единстве с содержанием сосуществуют шрифт, бумага, обложка, переплет, иллюстрации. Назначение последних — лучше донести содержание книги, ее художественные образы, повысить эмоциональное воздействие на читателя. Иллюстрации могут быть вспомогательным, равным или ведущим по отношению к текстовому материалу содержательно-смысловым компонентом и самостоятельным произведением изобразительного искусства. Они акцентируют внимание читателя, ориентируют его, служат средством художественного оформления печатных полос [Основы, 2015. С. 133]. Исследователи [Баренбаум, 1996. С. 27–28] выделяют несколько основных групп иллюстраций: научные или научно-технические, художественные и документальные.

В настоящее время самым распространенным способом фиксации визуальной информации является фотография. Уже в первые годы после ее изобретения опыт фотографирования нашел применение в книжном деле, логичным стало и использование техники фотографии для воспроизведения портретов. Это могли быть не только портреты современников, но и фотографии портретной живописи, а также разного рода предметов, содержащих изображение конкретного человека. В России в ряду первых

изданий, содержащих фотографические портреты, следует назвать «Галерею портретов Дома Романовых» [Галерея, 1864–1865] и «Альбом фотографических портретов августейших особ и лиц, известных в России» [Альбом, 1865–1866]. В первое включены снимки с картин, хранящихся в Зимнем дворце, во второе — фотографии с натуры. В обоих случаях в книги вклеены оригинальные снимки.

Развитие техники репродуцирования фотоизображений открыло больше возможностей для использования фотопортретов в книжном деле. «Фотопортрету присущи два качества: глубина проникновения в суть человеческого характера и стремление к предельной достоверности воссозданных на снимке деталей. Снимая портрет, художник стремится к предельной схожести с индивидуальными чертами человека. Портрет передает индивидуальные, единичные, неповторимые черты модели» [Мжельская, 2005. С. 24]. Специалисты выделяют репортажный, жанровый, бытовой и другие виды фотопортретов. Выбор в пользу той или иной фотографии диктуется характером книги. При этом учитываются тип издания, целевое назначение, читательский адрес и замысел автора.

Для изданий коллективной биографики (биографических и биобиблиографических словарей и справочников, сборников биографий, полибиобиблиографических указателей), послуживших предметом рассмотрения в данной статье, чрезвычайно важна визуализация личности героя посредством размещения его портрета. В материалах, посвященных современникам, автор зачастую имеет возможность подобрать портрет, который будет соответствовать его творческому замыслу. В том же случае, когда речь идет о людях, уже ушедших из жизни, он вынужден пользоваться ресурсами, созданными ранее, или же реконструировать его образ. Иногда это может быть просто «подходящий снимок» [Пономарева, 2001. С. 36], т.е. единственный сохранившийся или доступный автору снимок.

Проект справочно-библиографического отдела Библиотеки Российской академии наук (СБО БАН) «Русские биографические и биобиблиографические словари и справочники, 1956–2000 гг.» охватывает издания коллективной биографики универсального профиля, опубликованные на русском языке на территории СССР/РФ в указанный период [Бекжанова, Жабрева, Сидоренко, 2011; Бекжанова, Жабрева, Сидоренко, 2015; Бекжанова, Сидоренко, 2017]. На 2019 г. подготовлены три части: первые две, посвященные участникам Великой Отечественной войны и деятелям науки и техники, — в печатном виде, третья, в которой учитываются издания о государственных, политических и общественных деятелях, в виде информационно-поисковой системы (ИПС).

Переходя к более подробному анализу иллюстративной составляющей каждой из названных выше частей, следует обратить внимание на то, что главным условием отбора изданий для включения в библиографический

указатель или ИПС было наличие биографических очерков или справок, посвященных конкретным лицам. Сведения о наличии иллюстраций, их полноте, топографии в конкретном издании приводятся в аннотации.

Первым был опубликован библиографический указатель, посвященный участникам Великой Отечественной войны [Участники, 2012], в который вошло 1271 издание.

Статистические обследования показали, что развитие этого документального потока происходило достаточно ровно в течение учетного периода, то же можно сказать и о присутствии в нем иллюстрированных книг. С 1956 по 1969 г. и в последующие три десятилетия (1970–1979, 1980–1989, 1990–2000) зафиксировано по 220–270 изданий, в той или иной мере снабженных изобразительным материалом. Всего выявлено примерно 950 таких книг (75 % массива), причем более 630 названий максимально обеспечены портретами фронтовиков, свыше 310 названий содержали выборочную иконографию.

Необходимо отметить два основных подхода к объединению материала в рассматриваемых книгах: предметно-событийный и географический. В первом случае общими чертами могли быть: принадлежность к командующему составу, военная или гражданская специальность, служба в одном подразделении, участие в одной военной операции, причастность к подпольному и партизанскому движению, пол, возраст, другие признаки. Во втором случае в одной книге собирались биографии фронтовиков, чьи судьбы были связаны с одной местностью. Это объясняет обширную географию иллюстрированных изданий: более 600 справочников изданы в регионах (областных центрах, столицах автономных образований, небольших городах и поселках; всего 136 мест издания), более 110 книг — в столицах союзных республик бывшего СССР, около 190 — в Москве, около 50 — в Ленинграде/Санкт-Петербурге.

Объектами учета в большинстве книг 1950–1980-х гг. становились, главным образом, выдающиеся участники Великой Отечественной войны: Герои Советского Союза, кавалеры ордена Славы трех степеней, другие особо отличившиеся воины. С 1990-х гг., со сменой общественных приоритетов, начала воплощаться идея сохранения в народной памяти имен всех защитников Отечества — тогда повсеместно развернулась работа по созданию региональных книг памяти [подробнее см.: Бекжанова, Жабрева, Сидоренко, 2010]. Но книги памяти, безусловно, учтенные в указателе, останутся за рамками данного обзора в связи с их колоссальными объемами (до 400 000 имен) и отсутствием, как правило, по этой причине иконографического материала. Тем не менее, ниже будут отмечены некоторые книги последнего учетного десятилетия, авторам которых удалось поименно назвать и отыскать портреты всех ветеранов войны какого-либо предприятия или учреждения — и героев, и рядовых, и скромных тружеников тыла.

Наконец, показательной может быть и усредненная количественная характеристика персоналий на одно иллюстрированное издание: более 800 изданий собрали под одним переплетом до 300 биографий фронтовиков, и только примерно 100 книг содержали сведения о большем числе участников войны (1000 и более человек). Например, биографический словарь о Героях Советского Союза насчитывает свыше 12 700 кратких справок с портретами [Герои Советского Союза, 1987–1988]; словарь о кавалерах ордена Славы трех степеней – 2642 имени с выборочной иконографией [Кавалеры, 2000].

Перейдем к характеристике иллюстративного материала, который представлен в изданиях военно-справочной биографики. Большинство книг начального периода были среднего формата, имели переплет и книжный блок объемом 200–600 страниц. Обложки часто выглядели сдержанно, хотя художественные элементы военно-парадной символики появились на них уже в начале учетного периода. Со временем число большеформатных книг возрастало, обложки становились более яркими, цветистыми, добавлялись броские шрифты, надписи золотом, блеск. Для форзацев могли использоваться символические изображения (известные фотографии, плакаты военной поры и др.) или специально созданные композиции, соответствующие содержанию. Например, на форзацах издания, посвященного участникам парада Победы 24 июня 1945 г. [Победители, 2000], скомбинированы две панорамные фотографии: парадный марш войск на Красной площади и проход колонн ветеранов.

Титульные листы книг могли выглядеть традиционно, но иногда оформлялись на всем титульном развороте с использованием крупных шрифтов, цветной печати, знаков ратной славы. Верстка чаще была подчинена идее создания справочно-биографического издания. Типовые ее признаки: печать материалов о каждом герое с новой страницы, повторяющийся набор сведений о человеке (заголовок, портрет, подпись, краткая справка, очерк о прохождении службы и воинском подвиге), логические пропорции начальных страниц очерков с выделением полей для портретов и подписей, графическое единство других элементов оформления (шрифты, заставки, концовки). Такие книги выглядели компактно и организованно, были информационно насыщенными, несли созвучный содержанию ритм. При значительном количестве персон и небольшом объеме справок часто и развороты книг выглядели композиционно стройными [напр.: Буров, 1965]. Рядом с такими изданиями несколько «бледнели» вполне добротные сборники с размещением очерков в подбор, друг за другом, с монотонным форматированием текста и портретами, врезанными в его середину, иногда далеко от начала.

Основным типом иллюстрации в изданиях военно-справочной биографики является черно-белый фотопортрет, точнее фотокарточка, поскольку

речь идет о рядовых гражданах СССР, массово мобилизованных в Красную Армию в начале войны. Именно эти фотографии с военно-учетных документов в значительном большинстве и воспроизводятся на страницах рассматриваемых книг.

Как правило, портрету придавалось большое значение: во многих биографических сборниках он открывает блок информации о фронтовике. В классических энциклопедических изданиях портреты либо «прикреплялись» к биографическим справкам, либо группировались по 4–6 вместе (на всех лиц, упомянутых на данной странице). Немало изданий печатали текст отдельно, а фотографии на бумаге лучшего качества собирали на вклейках, с подписью под каждой из них. Иногда авторы стремились показать героя ближе, для чего фотография увеличивалась и лицо давалось крупным планом. Это было оправданно в тех случаях, когда имелся исходный материал хорошего качества [напр.: Солдаты славы, 1970]. Нередко иллюстраторам или художникам изданий приходилось корректировать плохо сохранившиеся снимки — в книгах 1960–1970-х гг. хорошо видны не слишком искусная ретушь, грубоватая подштриховка фотографий.

Для иллюстраций данного типа свойственна довольно однообразная и скупая манера передачи облика человека. Об официально-деловом характере фотопортретов свидетельствуют ракурс снимков, позы, скромные костюмы, напряженные выражения лиц. В издания такие портреты попадали в виде поясных или погрудных изображений небольшого размера с некоторыми вариантами размещения. Например, на каждом развороте книги, посвященной участникам Черниговско-Припятской операции (1943) [Герои-освободители, 1991], представлены по четыре справки с фотопортретами в военной или гражданской одежде, часто уже со Звездой героя (всего 879 человек). Пустые места в визуальном ряду говорят о том, что не все портреты удалось найти. В биографическом словаре, собравшем данные о 1984 фронтовиках-орденоносцах, уроженцах Белорусской ССР и участниках ее освобождения, материал форматирован плотно, фотографии малого формата размещены около справок. Для колонтитулов использованы отчеркивания красным цветом, справки о Героях Советского Союза отмечены красной звездочкой [Навечно, 1975]. В книге о героях Курской битвы (5 июля — 23 августа 1943), на обложке которой изображены танки, рвущиеся в атаку сквозь клубы дыма и разрывы снарядов, материал сгруппирован по четыре персоны в блок и открывается четырьмя фотографиями (военного времени) с подписями, далее по порядку следуют четыре очерка (всего в книге сведения о 228 воинах) [Исаев, 1990]. В многотомном издании о деятелях партизанского движения портреты 236 героев, сгруппированные по четыре на странице вклейки, равномерно распределены по всем пяти книгам [Люди легенд, 1965–1975]. Суперобложка запечатлела классическое изображение женщины и старика на фоне сумеречного леса.

Скромные, простые и очень молодые лица воинов порой остро контрастируют с рассказами о проявленных ими душевной зрелости, решимости, высшей отваге и самопожертвовании. Так, в книге А.П. Коваленко о героических поступках, совершенных в безвыходных и отчаянных обстоятельствах, на вклейке к разделу «Шагнувшие в бессмертие» представлены 64 портрета солдат, подорвавших гранатой себя и окруживших их фашистов. В разделе упомянуты еще 469 человек, также повторивших подвиг красноармейца Анатолия Кокорина [Коваленко, 1995].

Возможно, более естественно на официальных фотографиях выглядят женщины. Например, в сборнике беллетризованных очерков о воинах женского ночного легкомобардировочного 46-го гвардейского Таманского авиаполка (написаны командиром эскадрильи) видим добрые, обаятельные лица, чуть заметные улыбки. Это одиночные и групповые портреты многих легендарных летчиц, на своих маленьких фанерных самолетиках По-2 совершивших 23 672 вылета и сбросивших на врага почти 3 млн кг бомб [Чечнева, 1984]. В другой скромной книжечке опубликованы портреты и очерки о медицинских сестрах, подвиги которых по спасению раненых на поле боя много лет спустя (в 1961—1985 гг.) были удостоены международной медали им. Флоренс Найтингейл [Савченко, 1999]. Здесь наряду с фронтовыми фотографиями приведены послевоенные снимки уже немолодых женщин.

Со страниц книги «Маленькие солдаты Отечественной» искренне и открыто смотрят на нас сыновья и дочери полков, юные партизаны, зенитчицы, связные. Рядом с фото времен войны помещены портреты в зрелом возрасте, краткие тексты повествуют о военной поре и послевоенной жизни [Мовзалевский, 1995].

Некоторые категории участников войны — высшее военное руководство, члены военных советов, командующие фронтами, флотами, армиями — удаивались более крупных и качественных фотопортретов. На таком представительском официальном портрете человек изображен анфас или в полупрофиль, со спокойным сосредоточенным взглядом, чисто выбритым лицом, аккуратной прической, в форме или гражданском костюме, со всеми регалиями [напр.: Светлишин, 1988]. В некоторых книгах о военачальниках печатались серии фотографий одного человека (в разные периоды жизни, в разных должностях, в группе, реже семейные) [напр.: Полководцы, 1979]. Парадная иконография отличает и книги об особо отличившихся воинах [напр.: Дважды Герои, 1973].

С течением времени наблюдается отход от строгого регламента в иллюстрировании книг о героях войны. Так, Н.Г. Бодрихин постарался снабдить свой сборник об асах летного мастерства множеством интересных фотографий: летчик в кабине именованного Ла-7 в шлеме и экипировке; «гроза фашистов» М.Д. Баранов у корпуса самолета, на котором звездочками по-

мечено число сбитых вражеских машин; улыбающийся Герой Советского Союза А.П. Шишкин за штурвалом самолета, построенного специально для него на средства колхоза «Сигнал Революции» Ворошиловского района Саратовской области [Бодрихин, 1998].

Шарм, красота, талант — с одной стороны, лишения и мужество — с другой, показаны в книге о деятельности ленинградских актеров в годы блокады [Без антракта, 1970]. Перед автобиографическими очерками размещены портреты 42 театральных деятелей. Мужчины и женщины нарядно и модно одеты и причесаны. Фото явно постановочные, в которых все продумано: поворот головы, мягкие плечи, выразительные руки, кокетливые, печальные или чуть усталые улыбки, взгляд то прямой и открытый, то томный, мечтательный и туманный, устремленный вверх, вниз, в сторону. Впечатление довершают воспоминания о работе фронтовых бригад и фотографии репетиций, сцен из спектаклей, выступлений на передовой. В этой книге размещена фотография балерины Н.П. Сахновской, о краткой встрече с которой голодной блокадной зимой 1942 г. вспоминает в военных мемуарах бывший сотрудник СБО БАН Н.М. Розова [Розова, 2014].

Несколько слов об изданиях, в которых рассказывается о рядовых участниках войны. Глубокое переживание вызывает книга «Они погибли за Белгород», построенная на результатах поисковой работы юных следопытов. Были установлены данные о более чем 1500 солдат, похороненных в братских могилах: погибших в боях за Белгород, расстрелянных, повешенных, сожженных в городе, умерших в белгородских госпиталях. Материал сгруппирован по городским братским захоронениям, к каждой главе приложена вклейка с фотографиями бойцов, которые удалось найти [Они погибли, 1999]. Обычным людям (рядовым фронтовикам, блокадникам, детям войны) посвящена прекрасно изданная книга о ветеранах войны Ленинградской бумажной фабрики Гознака. Информация о каждом человеке открывается его портретом и краткой справкой о работе на фабрике. О деятельности во время войны можно узнать из автобиографических очерков или из пары скупых строк [Я помню, 1995]. Работы, в которых собираются сведения об участниках войны — сотрудниках предприятий и учреждений, преподавателях и студентах вузов, в наши дни являются знаком времени.

Уже не раз упомянутые групповые военные снимки на ином уровне передают пульс военного времени, его тяготы и моменты передышек. Например, драматическая книга, посвященная героям битвы за Днепр (26 августа — 23 декабря 1943), иллюстрирована только групповыми фотографиями [Днепр — река героев, 1983]. Среди них можно видеть множество заснятых боевых моментов разных этапов битвы: переправа войск через Днепр в районе Смоленска; жители освобожденного Смоленска; саперы разминируют улицы Смоленска; переправа различных частей через Десну; саперы наводят мост через Днепр; связисты на боевом посту; передовые

подразделения форсируют Днепр под прикрытием дымовой завесы; минометчики поддерживают наступление; марш на Киев; переправа боевой техники и снаряжения через Днепр в районе Кременчуга; бои в нижнем течении Днепра.

В трагической книге В.В. Сорокажердьева о погибших участниках обороны Заполярья приведен ряд групповых изображений членов экипажей подводных лодок, больших групп подводников, фото самих субмарин Краснознаменной ордена Ушакова 1-й степени бригады Северного флота [Сорокажердьев, 1991].

В книге воспоминаний екатеринбургских писателей-фронтовиков опубликованы фотографии из личных архивов авторов: на военном заводе; в блиндаже; в окопе; на марше; пристрелка снайпера из разрушенного дома; чтение газеты на привале; митинг на заводе; пляска под гармошку у Бранденбургских ворот; вручение наград на общем построении [Версты мужества, 1995]. На форзаце книги помещена символическая гравюра: землянка, на столе коптилка, кисет, лист бумаги, карандаш, рядом автомат.

В некоторых книгах имеются фотографии, запечатлевшие и короткие минуты отдыха: моряк в вольной позе на палубе боевого корабля; боец с папиросой; за чтением письма; у партизанского костра; с котелком и ложкой; политрук проводит политинформацию; интервью военному корреспонденту; один боец бреет другого и др.

Небольшое число из рассмотренных изданий содержат сведения об увековечении памяти защитников Отечества (братские захоронения, монументы, мемориальные доски и др.). Так, в словаре-справочнике, посвященном воинам-горьковчанам, помимо значительного перечня имен со справками и портретами (493 человека) имеются цветные фотографии мемориальных ансамблей и персональных памятников, воздвигнутых на нижегородской земле [Горьковчане, 1990]. В нем же зафиксирован довольно редкий (для данного типа изданий) вид иллюстраций — цветные репродукции живописных полотен военной тематики, в данном случае — горьковских художников-фронтовиков. Подобный материал был обнаружен и в скромном издании о военных медиках: в черно-белом варианте здесь приводятся несколько репродукций с картин из ленинградского Военно-медицинского музея: «Снова на фронт (выписка из госпиталя)» (художник Н.Д. Натаревич); «Подвиг Героя Советского Союза санитарного инструктора Валерии Гнаровской, 1943» (художник И.М. Пентешин) и др. [Сатрапинский, 1975].

В книгах военно-справочной биографики используются другие (не иконографические) способы визуализации действительности, среди которых важнейшей и уникальной по воздействию является копия текста. Воспроизведенные во многих изданиях официальные документы разного характера, плакаты, окна РОСТ'а, фронтовые многотиражки и публикации в них,

партизанские листовки, рукописные газеты, боевые листки и др. создают неповторимый и достоверный информационно-зрительный образ, существенно дополняющий наше понимание и восприятие событий военных лет. Личные дневники, письма, записки занимают в этом ряду совершенно особое место. Документам такого рода посвящен фундаментальный труд и результат большой поисковой работы «Говорят погибшие герои», выдержавший с 1961 по 1990 г. девять изданий. Здесь собраны краткие справки о бойцах, командирах, партизанах, подпольщиках, узниках фашистских застенков, оставивших свои письменные свидетельства. Помимо фотографий этих людей (многих портретов найти не удалось) воспроизведены их, иногда чудом сохранившиеся, письма родным, прощальные записки из тюрем и концлагерей. Тексты написаны на комсомольских билетах, в записных книжках, на фотокарточках, на папиросной бумаге, косынках и носовых платках, на кирпичах Брестской крепости; выбиты штыком на стене казармы Брестской крепости, нацарапаны гвоздем на досках, картоне [Говорят погибшие, 1990].

Довольно часто встречающийся вид изобразительного материала — сюжетные заставки или концовки, которые призваны небольшим лаконичным черно-белым рисунком подчеркнуть главное в описании военного эпизода или стать своеобразным маркером военной специальности. Так, в книге о выходцах из Мордовской АССР, служивших в разных родах войск и удостоенных звания Героя Советского Союза, использованы графические концовки: рукопашная схватка; снайпер; самолет, вонзающийся в колонну вражеских танков; взмах руки с гранатой в сторону врагов; минометный расчет; воздушный бой; знаменосец впереди [Бессмертие, 1970].

Итак, в группе справочников об участниках Великой Отечественной войны основным типом изобразительных материалов является индивидуальный черно-белый фотопортрет, выполненный в форме «фото для документов». Среди других типов необходимо назвать фронтовой (военный), представительский, реже творческий, бытовой портрет, а также групповые военные фотографии, фотодокументалистику. Используемые дополнительные изобразительные средства (памятный текст, заставки и концовки, военная символика) поддерживают общий высокий пафос изданий, привносят завершенность в их оформление. Представленный материал, в известной степени, демонстрирует отход от идеологически выверенного отношения к участнику войны к более объективному восприятию реалий драматических военных лет.

Главная особенность изданий военно-справочной биографики — отражение через судьбы людей всенародной трагедии, оставившей неизгладимый след в истории страны. Портрет выступает в этих книгах и как облик отдельного человека, и как собирательный образ защитника Отечества. Символично в этом смысле общенародное стремление к совместному воспоминанию, совместному переживанию недавней истории Родины, выра-

звившееся сегодня в беспрецедентном публичном действе «Бессмертный полк».

Статистический анализ 1286 изданий, включенных в библиографический указатель «Отечественные деятели науки и техники на страницах биографических и биобиблиографических словарей и справочников» (2-й том проекта) [Отечественные деятели, 2014], дает сведения о том, что лишь в 620 из них (48 % от всего массива) имеются портреты персон, причем в 410 книгах приведены портреты всех, в 200 — выборочно, в 8 — только групповые фотографии, в 2 — изображения памятников. Издания различаются по принципу размещения портрета: в 586 случаях они помещены рядом с текстом, в 13 — на обложках и форзацах, в 21 — на вклейках. В подавляющем большинстве (616 книг) портреты являются воспроизведениями оригиналов. Лишь в 4 изданиях помещены специально созданные рисованные или гравированные изображения.

При отборе книг для этого тома составители более четко придерживались «чистоты» жанра, поэтому в нем представлено незначительное количество очерковых изданий. Именно последние, как правило, снабжены разнообразными фотографиями событий из жизни героя повествования, что придает им живость и душевность. Биографические и, тем более, биобиблиографические словари либо не иллюстрированы вовсе, либо включают портреты официального характера. Это выражается и в форме подачи изображения (небольшой формат, преимущественно черно-белая печать), и в содержании (напряженная поза портретируемого, строгий деловой костюм).

Проведенный анализ свидетельствует, что в рассматриваемых справочниках, прежде всего, представлены портреты крупнейших ученых. Так, изображения академиков и членов-корреспондентов помещены в двух переизданиях фундаментального справочника персонального состава Академии наук (2169 и 3455 человек соответственно) [Академия, 1974; Российская, 1999]. Конечно, и в них имеются портреты далеко не всех ученых XVIII и даже XIX в. — потому что их не было вовсе или они не сохранились (не атрибутированы), но в целом — это наиболее полное собрание портретов крупнейших российских и некоторых иностранных деятелей науки за три столетия. Оригиналами послужили живописные, скульптурные, гравированные, силуэтные, фотографические портреты, рассредоточенные по разным изданиям и архивам. Если говорить о качестве изображений, то они отличаются сильной обрезкой под заданный формат и показывают лицо, прическу, усы, бороды и верхнюю часть кафтана или пиджака — особенности внешности данного человека (в подавляющем большинстве это мужчины) и некоторые штрихи моды соответствующей эпохи. Значительное количество портретов запечатлели официальный облик ученых; математик Л. Эйлер, шотландский естествоиспытатель Р. Джон, математик К.Ф. Гаус, физик В.Э. Вебер и другие изображены в домашних нарядах; естествоиспы-

татель И.Г. Гмелин, физик Ф.Э. Нейман, филолог-монголовед С.А. Козин — в зимних одеждах и головных уборах. Некоторые ученые представлены в военной или гражданской форменной одежде, в церковном облачении.

Портреты президентов Императорской Санкт-Петербургской академии наук (1725–1917) Л.Л. Блюментроста, Г.К. Кейзерлинга, И.А. Корфа, К. Бреверна, К.Г. Разумовского, Г.Л. Николаи, Н.Н. Новосильцева, С.С. Уварова, Д.Н. Блудова, Ф.П. Литке, Д.А. Толстого и великого князя Константина Константиновича помещены в сборнике очерков «Во главе первенствующего ученого сословия России» [Во главе, 2000]. Все они являются воспроизведением живописных оригиналов, но черно-белая довольно блеклая печать снизила качество большинства изображений.

В ряде изданий содержатся портреты деятелей отдельного вуза, научно-исследовательского института или предприятия той или иной области науки, региона и т.д. Приведем некоторые примеры.

В ряду биографических справочников, посвященных ректорам и профессорам учебных заведений (более 50 изданий такого рода обеспечены иконографией), выделяется книга, приуроченная к 275-летнему юбилею Санкт-Петербургского государственного университета [275 лет, 1999], напечатанная с подобающей случаю роскошью — увеличенный формат, мелованная бумага, большое количество иллюстраций, включая цветные. В книге помещены около 150 портретов ученых (отсутствие в данном издании именного указателя осложняет поиск информации и снижает его справочные возможности): прижизненные и более поздние гравюры, фотографии, скульптуры, миниатюры, мемориальные доски, фрагменты исторических полотен. Обращают на себя внимание гравированные портреты ученых XVIII в.: М.В. Ломоносова, С.Я. Румовского, Г.В. Рихмана, И.С. Баркова, С.П. Крашенинникова, И.И. Лепехина. Н.Я. Озерецковского, П.Б. Иноходцева, а также Е.Р. Дашковой. Известные и по другим изданиям, эти изображения отличаются высоким качеством печати и в значительной мере передают нюансы оригиналов. В ряду портретируемых деятелей XIX в. — известные выпускники и преподаватели университета: литераторы, историки, исследователи разных специальностей. Многие из них сфотографированы в те годы, когда они еще не стали маститыми учеными (например, И.И. Срезневский). Портреты, преимущественно погрудные, воспроизведены полностью, что позволяет познакомиться не только с лицом, но и с костюмом персоны, который может рассказать об эпохе, месте службы (вицмундирные фраки), наградах и т.д. Выделяется своей внешностью из общего ряда лектор татарского языка М. Османов: он облачен в черкеску и папаху, на его поясе закреплен кинжал. Расположенные рядом с биографической справкой или по ходу упоминания персоны портреты гармонично вписаны в текст, их дополняют групповые постановочные фотографии, запечатлевшие преподавателей и студентов 2-й половины XIX — XX в. в аудиториях и лабораториях, на археологических раскопках и на строительстве оборонительных сооружений вокруг Ленинграда.

Несколько более скромный биографический словарь «Профессора Иркутского государственного технического университета, 1930–2000» [Профессора, 2000] включает справки о 147 ученых, многие из которых содержат не только портрет героя, но и несколько фотографий из его жизни. В книге о ректорах Казанского медицинского института опубликованы 13 портретов руководителей этого вуза [Ректоры, 1994]. Небольшое число справочников (около 10) охватывают персоны по принципу наличия докторской степени. Например, сборник очерков «Канашцы — доктора наук» [Сергеев, 2000] дает изображения 28 уроженцев г. Канаша Чувашской Республики. Первый том биобиблиографического словаря, посвященного выпускникам Саратовского государственного университета [Абрамова, 1989], включает биографические справки и портреты 31 доктора геолого-минералогических наук.

Издания о сотрудниках научно-исследовательских институтов, преподавателях и студентах вузов отличаются ценностью опубликованных портретов. Извлеченные из архивных дел или хранящиеся в личных собраниях, эти фотографии становятся первыми и часто единственными публикациями изображений заведующих лабораториями, докторов и кандидатов наук, ведущих и рядовых научных сотрудников. Так, в книге «Институт археологии: история и современность» [Институт, 2000] содержатся справки и оригинальные фотопортреты 142 ученых этого учреждения, в т.ч. совсем молодых.

Классическими примерами биографических словарей, охватывающих сведения об ученых одной отрасли знания, служат труды А.И. Мелуа, посвященные ученым-естествоиспытателям [Мелуа, 1998], геологам и горным инженерам [Мелуа, 2000], инженерам Санкт-Петербурга [Мелуа, 1996] и входящие в серию «Биографическая международная энциклопедия “Гуманистика”». В каждом из них учтено от 2200 до 3500 персон, в значительной степени обеспеченных фотографиями. К той же группе изданий относятся биографические словари «Ученые Республики Марий Эл в области ветеринарии и зоотехники» [Махоткин, 1997], «Ученые пчеловоды России» [Шабаршов, 1986], «Мелиораторы и гидротехники — академики ВАСХНИЛ и РАСХН» [Маслов, 1998] и ряд других (содержащих, впрочем, сведения о небольшом количестве персон). Достаточно полно представлена иконография академиков и членов-корреспондентов Академии наук Узбекской ССР и ученых Москвы и Ленинграда (около 300 человек), изучавших Узбекистан, в 2-томнике «Биобиблиографические очерки о деятелях общественных наук Узбекистана» [Биобиблиографические очерки, 1976–1977]. Этот словарь — довольно редкое справочное издание, включающее все компоненты идеального биобиблиографического словаря: краткую справку о жизни и творчестве, портрет, перечень трудов ученого, литературу о нем. Его отличает также образцовая структура, в которой иконография занимает равноправное место: небольших размеров фотогра-

фия сравнительно хорошего качества размещена рядом с заголовком персонального очерка, т.е. с фамилией, именем и отчеством.

И все же визуальный ряд в изданиях, посвященных ученым, играет второстепенную роль. Единственным исключением из общего правила в указателе стала книга «Портрет интеллекта» [Портрет, 1999] — яркий пример собрания психологических портретов. Прекрасного качества фотографии большого размера, нестандартные во всех отношениях, стали основой данного альбома. Героями фотосессий выступили 124 маститых ученых разных областей знания (химик-органик Н.К. Кочетков, физики-теоретики А.Б. Мигдал, А.Д. Сахаров, В.Е. Фортов, специалист в области металловедения Г.В. Курдюмов и др.), запечатленные в моменты размышлений и в пылу спора, за чтением и работой, в процессе эксперимента или выступления, в деловой или домашней обстановке. Мимика, жесты, позы, взятые крупным планом, призваны раскрыть загадочную душу ученого. Автор снимков С.Г. Новиков «стремится понять портретируемого, создать фотографию-раздумье, предложить зрителю самому участвовать в процессе этих раздумий», — отмечал в предисловии к изданию Д.С. Лихачев [Портрет, 1999. С. 5].

С помощью библиографического указателя [Отечественные деятели, 2014] можно составить представление, насколько полно в справочных изданиях представлены портреты деятелей отдельных областей научных и прикладных знаний. Нехитрые арифметические подсчеты приводят к следующим результатам: в разделе «Деятели науки в целом» учтено 13 682 персоны, обеспеченные портретами, в разделе «Деятели отдельных отраслей» — 20 952 таковых. Количество изображений во второй части распределилось следующим образом — деятелей: науковедения и информации — 413 (2 %), естественных наук — 4477 (21 %) (в частности, представителей физико-математических наук — 444, химических — 113, наук о земле — 2418, биологических наук — 1194). Число портретов деятелей технических наук составляет 6038 (29 %) (среди них: энергетиков — 62, ученых в области радиоэлектроники и связи — 515, горной промышленности — 740, металлургии — 81, машиностроения, приборостроения — 802, химической технологии — 109, легкой промышленности — 23, транспорта — 1188, строительства и архитектуры — 587, освоения космического пространства — 173, военной техники — 326). Портретов деятелей сельскохозяйственных наук имеется 1428 (7 %) (например, представителей растениеводства — 319, животноводства, ветеринарии — 63, лесоведения — 59). Деятели медицинских наук представлены 4537 (22 %) портретами. В научных изданиях содержатся 4059 (19 %) портретов деятелей социальных и гуманитарных наук, среди которых 109 философов, 11 социологов и психологов, 209 религиоведов, 610 историков и представителей исторических наук, 504 — экономических наук, 191 — политических наук, 471 — юридических наук, 978 — педагогических наук, 11 — культуры и культурного строительства, 86 — филологических наук, 29 востоковедов.

Полученные цифры едва ли показывают реальное состояние дел, т.к. невозможно учесть, сколько раз перепечатан портрет одного и того же человека, и напротив — мы не можем сосчитать количество изображений в изданиях, где портреты приведены выборочно.

Анализ иконографии справочных изданий, посвященных биографиям деятелей науки и техники, показывает, что в подавляющем большинстве это официальные портреты персон — представителей разных научных дисциплин и отраслей техники, людей разных эпох (преимущественно XVIII—XX вв.), жителей различных регионов России, сотрудников многих научно-исследовательских организаций и высших учебных заведений. Чаще всего включается портрет человека, занимающего руководящую должность, — ректора, проректора, руководителя научного учреждения и кафедры, имеющего высокую ученую степень или ученое звание — академика, члена-корреспондента, доктора наук, профессора. Публикация портрета начинающего сотрудника и тем более студента/выпускника носит исключительный характер. Оригиналами помещенного в издание портрета могут служить живописные, графические, скульптурные, фотографические изображения персоны, сделанные как прижизненно, так и посмертно. Воспроизведение портрета может быть очередной перепечаткой оригинала в том случае, если данная персона достаточно известна, или первой публикацией, когда привлекаются фотографии из архивов организации, ведомства или семьи. Преобладают изображения небольшого размера, занимающие менее десятой доли печатной полосы. Расположение их в тексте разнообразно, но, как правило, приближено к биографической справке. Полиграфическое оформление справочников данной группы, за исключением юбилейных, в основном строгое.

Третья часть проекта «Русские биографические и биобиблиографические словари и справочники» посвящена государственным, политическим и общественным деятелям, реализуется она в формате информационно-поисковой системы (ИПС), размещенной пока в тестовом режиме на сайте БАН [Русские биографические, 2019]. На 2019 г. в ИПС включены около 1000 изданий, в окончательном варианте эта цифра составит примерно 1200—1300 библиографических описаний.

Структурно весь объем учтенных изданий распадается на две группы. В первую вошли книги, охватывающие биографические материалы о деятелях широкого профиля. Решение о включении их в этот том связано с тем, что значительный объем в подобного рода изданиях составляют именно государственные, политические и общественные деятели. Вторая группа посвящена профильным группам деятелей [подробнее см.: Бекжанова, Белинская, Жабрева, Сидоренко, 2018; Бекжанова, Белинская, Жабрева, Сидоренко, 2019].

Заданный изначально формат аннотации, в котором содержатся сведения о наличии визуального материала, сохраняется и при данной форме

реализации, для чего используется специально выделенное подполе. В обязательном порядке размещается информация о наличии портретов, их количестве по отношению к числу учтенных персон, их топографии в издании.

«Значение портретной фотографии в том, чтобы отражать события и людей определенной эпохи, оставить их след в истории» [Мжельская, С. 25], что является чрезвычайно важным для деятелей государственного масштаба. Произведенный нами обсчет позволил установить, какая часть изданий коллективной биографики заданного профиля содержит портреты: они составляют в среднем от 63 % до 79 % в разные хронологические отрезки вне зависимости от общего числа учтенных изданий (таблица 1).

Таблица 1

Соотношение иллюстрированных и неиллюстрированных изданий коллективной биографики, посвященных государственным, политическим и общественным деятелям

Годы	Издания с портретами		Издания без портретов		Всего
	Кол-во	%	Кол-во	%	
1956–1969	112	69 %	50	31 %	162
1970–1979	78	63 %	45	37 %	123
1980–1989	143	79 %	38	21 %	181
1990–2000	320	67 %	163	33 %	483
Всего	653		296		949

Таким образом, в случае с государственными и политическими деятелями две трети изданий содержат изображения людей, которым посвящен биографический материал.

Рассматривая несколько подробнее снабженную портретами часть потока, можно сказать, что авторы или составители стремятся максимально полно обеспечить визуальной информацией всех героев, представленных в изданиях (таблица 2).

Таблица 2

Соотношение изданий, содержащих портреты всех героев, и изданий, в которых портреты представлены выборочно

Годы	Биогр. очерки		Биогр. справки		Всего
	Портреты всех	Портреты выборочно	Портреты всех	Портреты выборочно	
1956–1969	60	14	26	12	112
1970–1979	49	11	13	5	78
1980–1989	90	20	20	13	143
1990–2000	130	60	61	69	320
Всего	329	105	120	99	653

Тенденция эта присуща всем периодам учета вне зависимости от того, биографический это очерк или справка. В случае со справками процент таких изданий в общем массиве несколько ниже. Причина тому очевидна: число учитываемых персон, наличие визуального материала, согласованный объем издания ограничивают возможности авторов и составителей. Хотя имеются редкие примеры, когда даже в биографическом словаре, размещенном в приложении, составители постарались дать портрет каждого героя. Так, в книге по истории профсоюзов России [История профсоюзов, 1999], в приложении «Видные деятели российского профдвижения» практически каждая из 220 кратких или очень кратких справок снабжена фотографией героя.

Топография размещения портретов в изданиях коллективной биографии выглядит следующим образом: при биографическом очерке, предвзяря его или же в составе очерка, будучи обрамленным текстом; при биографической справке, в основном в начальной части текста; на шмуцтитуле или крышках книги (в этом случае чаще всего имеют место портреты без подписей); на вклейках (подборка может быть посвящена каждому герою в отдельности или же содержать иллюстративный материал к изданию в целом, с отсылками к конкретным статьям или без них).

По типу используемых изображений на первом месте идут фотопортреты: именно фотография воспринимается читателем как документ, вызывающий доверие. По большей части это — черно-белые фотографии, цветные встречаются нечасто и размещаются в фотоальбомах или на вклейках. Чаще всего портреты носят официальный характер, могут быть погрудными или поясными; размер и форма (прямоугольные, овальные) диктуются дизайном конкретного издания.

Стандартным можно назвать подход, реализованный в книге о деятелях Великой Октябрьской социалистической революции в Азербайджане [Активные борцы, 1957]. Выпущена она в характерном для ряда изданий 1957 г. темно-красном коленкоровом переплете, на крышке которого вытиснено золотом название книги, а ниже — красное развивающееся знамя. В издании, подготовленном в рамках государственного заказа к 40-летию события, каждый из 177 очерков открывает прямоугольный погрудный портрет деятеля. Выбор был сделан в пользу снимков, где герой заснят в период участия в революционных событиях, о чем говорят возраст изображенных и их облик, одетые на них гимнастерки, косоворотки, фуражки. Характерен для этого и ряда других изданий, подготовленных на территории бывших республик СССР [например: Борцы за советскую, 1973], национальный колорит: некоторые из 243 героев сборника представлены на фотографиях в папахах, черкесках с газырями, бурках и т.д.

Определяя ценность приведенного в книгах визуального ряда, отметим именно региональные издания, а также издания российской «глубинки»,

содержащие изображения деятелей, важных для конкретной местности, фотопортреты которых чрезвычайно сложны при поиске. Примером подобного рода может служить книга, опубликованная в г. Березовский [Березовчане, 1969], где также выбор был сделан в пользу портретов того периода, когда герои (13 человек) участвовали в описываемых в очерках событиях. Оценивая редкость и малодоступность подобного рода фотографий, с сожалением констатируем неудовлетворительное качество печати издания, которое снижает и значение визуального материала.

Несколько иной принцип оформления применен в книге «Гвардия Октября» [Гвардия, 1987]. Здесь материал, посвященный каждому из 29 героев, открывается отдельной полосой, она может быть и левой, и правой; в овале размещен портрет, в верхней части — выделенные красным шрифтом фамилия, имя и отчество, а под фотографией — справка о деятеле, после которой идут воспоминания, письма и другие популярные материалы, подробнее рассказывающие о его жизни и деятельности. В составе этих текстов дополнительно размещены полуполосные фотоснимки, иллюстрирующие отдельные стороны жизни героя.

Обширный объем иллюстративного материала отличает книгу шведского писателя и слависта С. Скотта [Скотт, 1993] о роде Романовых. В ней практически на каждой полосе воспроизведены редкие фотографии конца XIX — начала XX в.: как официальные портреты, так и групповые постановочные снимки, частные фотографии, отражающие жизнь отдельных представителей этой династии. Многие из них предоставлены князем Николаем Романовым, о чем с благодарностью автор упоминает в предисловии. Приведенный в книге изобразительный материал через обстановку дворцов, мебель, костюмы детей и взрослых, парадные и военные формы дает представление о людях, которым она посвящена.

Почти максимально обеспечены фотопортретами справочные издания о депутатах Верховного Совета СССР и союзных республик [например: Депутаты, 1966; Депутаты, 1987]. Издания заданного формата содержат на каждой странице по 2–6 официальных портрета небольшого размера, расположенных рядом с краткой биографической справкой. Рассматривая в хронологической последовательности эти типовые издания, можно проследить не только «эволюцию» внешности отдельного человека, но и запечатленные на фотографиях характерные признаки меняющейся моды [Жабрева, 2019].

Зачастую в изданиях, посвященных государственным и политическим деятелям советского периода, используются фотографии, выполненные фотокорреспондентами газет. Примером тому может служить книга писателя Р.А. Медведева «Они окружали Сталина» [Медведев, 1990(б)], в которой на вклейках воспроизведены снимки, предоставленные К.П. Савельевой — дочерью фотокорреспондента газеты «Известия» П.А. Трош-

кина, погибшего на фронте в 1944 г., а также фотопортреты из собрания Ю. Садовникова и фотокорреспондента журнала «Огонек» А. Гостева. В большинстве своем это официальные фотографии, где деятели изображены на заседаниях Верховного Совета СССР, Президиума Верховного Совета СССР, Политбюро ЦК ВКП(б), на трибуне Мавзолея перед парадом на Красной площади. Воспроизведена и редкая фотография И.В. Сталина 1934 г., на которой он запечатлен лежащим на кровати и читающим книгу.

Вариант этой книги, напечатанный в Москве [Медведев, 1990(а)], отличаются подписи под некоторыми из фотопортретов. Часть из них носят ернический характер: «Как будто после очередной удачной акции...» (под фотографией улыбающихся И.В. Сталина и К.Е. Ворошилова, декабрь 1935 г.), «Маленков все ближе к Сталину...» (под фотографией «В ложе правительства на 1 сессии Верховного Совета РСФСР. 15 июля 1938 года»), «Мимо Сталина, всегда мимо...» (под фотографией «Похороны маршала Гречко. Апрель 1976 года»). Данные подписи в большей степени, чем в 1-м издании, передают дух книги, отношение автора к ее героям.

В книгах политолога Д.А. Волкогонова [например: Волкогонов, 1998] о главах советского государства, начиная с В.И. Ленина и заканчивая М.С. Горбачевым, использованы фотографии ИТАР-ТАСС, РИА «Новости», АО «Издательство “Новости”», снимки из личных архивов И.Ю. Андропова и С.Н. Хрущева — детей «вождей», М.С. Горбачева. Фотографии при каждом очерке собраны в комплект, открывающийся портретом героя, который, если присмотреться, иллюстрирует отношение автора к деятелю: смеющийся К.У. Черненко с портретом Л.И. Брежнева в руках, смотрящий вполоборота с полуулыбкой Ю.В. Андропов, растерянный, с приоткрытым ртом Л.И. Брежнев. При всем том в большинстве своем это — фотографии официального характера, на которых люди предстают как государственные деятели при исполнении своих обязанностей. Путь их в политику прослеживается от молодости до ухода из жизни, в обязательном порядке присутствуют снимки с похорон (за исключением здравствующего поныне М.С. Горбачева). Подписи под портретами носят в большинстве сугубо информативный характер, но в ряде случаев автор, как и Р.А. Медведев, не отказал себе в праве на ерничество (например, фотографии о процедурах награждения Л.И. Брежнева государственными наградами предвдваряет общий заголовок «ЗВЕЗДОПАД»).

В полной мере принципам создания психологического портрета отвечают фотографии в книге «Российская элита» [Российская элита, 2000], имеющей соответствующий подзаголовок. Статьи, посвященные видным деятелям российской политической сцены периода перестройки (18 человек), написаны сотрудниками и штатными авторами «Независимой газеты», где они впервые были представлены читателю. Каждый материал предвдваряют полнополосные фотопортреты, выполненные известными фо-

тографами, в числе которых был и Ф. Гринберг. Именно его фамилия стоит под портретами, ярко представляющими характеры героев, как их увидел фотограф: бывший мэр Москвы Ю.М. Лужков в знаменитой кепке решительно исподлобья смотрит вперед, прямо в глаза читателю, и направляет в его сторону указательный палец; бывший губернатор С.-Петербурга В.А. Яковлев на фотографии задумчиво почесывает голову; А.Б. Чубайс скрывает ироничную улыбку, прикрывая рот и подбородок ладонью.

Для визуализации образов государственных и политических деятелей, чья жизнь пришлось на период, когда светская портретная живопись в России либо не существовала вовсе, либо была развита слабо, используются разные варианты. Например, в книге «Люди и монастыри» [Глушкова, 1997], посвященной реальным историческим личностям, причисленным Русской православной церковью к лику святых (16 человек), каждый очерк открывает воспроизведение иконописных образов, выполненных в разное время, в т.ч. и в 1980-е гг. В качестве портрета святой преподобномученицы Елизаветы приведена икона, хранящаяся в православном храме в Мельбурне. С точки зрения топографии, автором применен достаточно часто используемый способ размещения портрета в издании. С одной стороны, «чем крупнее снимок, тем активнее воздействует его содержание на читателя-зрителя», с другой же, «наиболее “доходчив” кадр, помещенный изолированно от текста, на отдельной странице книги» [Пономарева, 2001. С. 53]. Изображение расположено на левой полосе, что, по мнению специалистов, свидетельствует о его дополнительной роли по отношению к тексту (в отличие от портретов, расположенных на правой полосе, которые принято считать доминирующими над текстом). Связано это с тем, что при перелистывании книги нечетная страница просматривается раньше четной. На левой же стороне размещены портреты в книге «Святые жены Руси» [Трофимов, 1994], где для визуализации образов героинь художник-график Е.Г. Клодт использовал иконописные прорисы, дающие общее представление о внешности каждой из них.

Для государственных деятелей ранних периодов (ханов, великих князей и т.д.), чьи изображения по большей части не сохранились, зачастую авторы или составители используют портреты гипотетические, в лучшем случае достаточно точно представляющие облачения, антураж, но никак не внешность того или иного героя. Примером такого подхода служит книга татарского ученого, религиозного философа и деятеля, просветителя Р. Фахретдина «Ханы Золотой Орды» [Фахретдин, 1996], изданная на русском языке. В нее вошли 12 биографических очерков, впервые напечатанные на татарском языке в журнале «Шура». К каждому из них прилагаются портреты, выполненные в стиле романтической восточной гравюры, где герой представлен в обстоятельствах, позе, костюме, характеризующих его главные достижения: Бату (Батый)-хан, в 1236 г. возглавивший поход на Волжскую Булгарию, — в воинском облачении; Джанибек-хан, по мнению

автора — «добрый и милосердный правитель», который «строго придерживался мусульманских предписаний», сидит на троне с чашей в руке, а рядом с ним стоит мудрец с книгой.

В случае отсутствия реальных портретов для представления облика героя по замыслу автора книги могут быть использованы их скульптурные изображения. Например, В.В. Каргалов, стремясь «рассказать о выдающихся русских полководцах X—XVI столетий, как изображенных на памятнике “Тысячелетие России”, так и не попавших по каким-то причинам в список “Военных людей и героев”» (15 человек) [Каргалов, 1989. С. 12—13], в качестве визуального ряда привел фрагменты монумента, установленного в Великом Новгороде. Использование скульптурных изображений иной раз диктует и идея, заложенная в издание. Примером такого рода может служить книга И.И. Маляра [Маляр, 1983] о 30 российских и казахских деятелях, чьи имена зафиксированы в топонимике центральной части тогдашней столицы Казахской ССР — города Алма-Аты. На наклейках, напечатанных на мелованной бумаге, воспроизведены памятники А. Кунанбаеву, Дж. Джабаеву, А. Иманову и другим деятелям, внесшим вклад в достижение региона.

Иногда в книгах для представления образов героев используют репродукции живописных полотен. Яркий пример такого подхода — несколько переизданий книги В.М. Глинки и А.В. Помарнацкого [Глинка, Помарнацкий, 1974; Глинка, Помарнацкий, 1981] о русских генералах — участниках Отечественной войны 1812 г., чьи портреты были написаны в первой трети XIX в. Дж. Доу и его ассистентами специально для создаваемой императором Александром I в Зимнем дворце Военной галереи.

Иногда для визуализации образа того или иного деятеля в качестве техники исполнения портрета выбирается гравюра, основой для которой могут служить фотоснимки и живописные картины. В книге «Женщины на российском престоле» [Анисимов, 1997] таковыми стали фрагменты широко известных живописных портретов 5 российских императриц. Размещенные на шмуцтитулах, содержащих также имя правительницы, они открывают развернутые очерки о жизни и достижениях каждой из героинь. Кроме того, в состав очерков включены гравированные полуполосные и оборочные портретные изображения упоминаемых в тексте деятелей.

Первые две книги из четырех, вышедших под названием «Судьбы, связанные с Омском» (в каждой по 8 биографических очерков) [Судьбы, 1976—1986], от многих подобных отличаются портретами, выполненными художником, классиком московского концептуализма, основателем российского «photo-based art» Э.С. Горюховским, многие годы сотрудничавшим с Западно-Сибирским книжным издательством. Одним из первых в отечественном современном искусстве он начал работать с фотографическими образами: воспроизводил старые фотопортреты в своих живописных работах и графических сериях, внедрял в их пространство тексты, гео-

метрические фигуры и т.д. Портреты Ф.М. Достоевского, Н.М. Ядринцева и других деятелей, связанных с Омском, носят традиционный характер: погрудные, выполнены в коричневых тонах. Использован доминирующий принцип расположения — на правой полосе, занимая ее полностью, без каких-либо дополнительных элементов.

Зачастую в книгах биографического профиля визуальный материал размещают на вкладышах. При этом используется значительно более плотная бумага, которая позволяет тактильно выделить иллюстративный материал, включенный в книжный блок. Один из примеров подобного подхода был описан выше. В сборнике «Политическая история России в партиях и лицах» [Политическая история, 1993] блок иллюстраций распадается на две части, как и содержание книги. В первой размещены документальные фотографии, где запечатлены исторические события: Кишиневский погром 1903 г., манифестация черносотенцев в Казани 1905 г. и др. Во второй скомпонованы портреты 10 деятелей начала XX в., представляющих разные политические течения в России этого периода, за исключением РСДРП(б). Гравюры на основе фотографий размещены блоками по две-три с указанием фамилии, имени и отчества каждого. При некотором схематизме исполнения созданных образов, они достаточно узнаваемы.

Еще один интересный пример смешанного варианта размещения визуальной информации — книга о живущих в России 34 представителей грузинской диаспоры [Чавчанидзе, 2001]. В ней маленький черно-белый официальный оборочный портрет прилагается к каждому биографическому материалу. Особый же интерес представляют цветные вклейки, отделяющие первую часть книги (на русском языке) от второй (на грузинском). Каждый разворот посвящен одному герою, снимки разных периодов позволяют увидеть его в кругу семьи, на службе, на официальных мероприятиях. Перед читателем предстает собирательный образ профессионала и человека. В целом визуальная часть книги формирует позитивный образ живущих в России грузин — ученых, врачей, военных, строителей, чиновников, скульпторов, писателей.

Нечасто, но можно встретить в учебном нами массиве издания с размещением портретов на обложке или форзаце. Например, в книге «Единомышленники» (15 человек) [Мешалкин, 1991] на левой стороне форзаца и нахзаце расположены погрудные, небольшого размера портреты с указанием на правой стороне фамилий и имен деятелей, которым посвящены очерки. При этом выбор сделан в пользу изображений того периода, когда происходили события, описанные в книге.

Группа учебных в ИПС изданиях о деятелях 1980—2000 гг. построены по принципу «Кто есть кто»: каждому персонажу посвящен один разворот, информация о человеке прямо или косвенно носит структурированный характер, при каждой справке в обязательном порядке присутствует портрет, зачастую цветной. Пример такого подхода — книга о 79 деятелях фракции

«Наш дом — Россия» в Государственной думе России 2 созыва [Фракция, 1999].

Иногда портреты становятся частью внешнего оформления книги, как это сделано в указателе, посвященном революционерам-нижегородцам [Улицы носят, 1972]. Зачастую в этом случае может отсутствовать информация, позволяющая атрибутировать портрет, таким образом исключая документально-познавательную нагрузку визуального образа.

Полибиобиблиографические указатели можно отнести к изданиям, наименее обеспеченным визуальной информацией. Лишь немногие из них содержат портреты деятелей, которым посвящены биобиблиографические справки. Примером последних служит рекомендательный указатель литературы «Борцы за Советскую власть в Карелии» (26 человек) [Борцы за Советскую, 1966] и памятка «Деятели Октябрьской революции и Гражданской войны в Казахстане» (10 человек) [Деятели Октябрьской революции, 1960]. В последнем случае составители разместили погрудный портрет каждого из героев на правой полосе; ниже приводятся его фамилия, имя и отчество. В ряде случаев это делается в ущерб объему издания, т.к. левая полоса остается незанятой.

Существует несколько биобиблиографических указателей, которые сами не содержат визуального материала, но являются важным источником для его разыскания. В них приводятся сведения, в каком издании опубликован или в каком собрании хранится портрет того или иного деятеля. Примером такого указателя служит аннотированный список литературы «Солдаты революции» [Солдаты, 1966], подготовленный Пензенской областной библиотекой им. М.Ю. Лермонтова. В каталоге «Участники Октябрьской революции» [Участники, 1967] учтены документальные фонды Государственного музея Великой Октябрьской социалистической революции (ныне — Государственный музей политической истории России), в котором хранятся портреты революционеров, поступавшие туда с 1919 г. Каждая из около 500 персон снабжена краткой биографической справкой с указанием списка хранящихся снимков.

Таким образом, издания коллективной биографики, посвященные политическим, государственным и общественным деятелям, стабильно на протяжении обозначенного периода обеспечены визуальной информацией. Сборники очерков содержат изображения большинства героев, для словарей и справочников характерным является выборочный подход. С точки зрения размещения портретов в издании, техники их воспроизведения наблюдается широкий диапазон подходов, позволяющих реализовать творческий замысел автора или составителя.

Главной задачей проекта СБО БАН «Русские биографические и биобиблиографические словари и справочники, 1956—2000 гг.» является учет деятелей, биографии которых опубликованы в изданиях коллективной биографики за обозначенный период. В обязательном порядке вне зави-

симости от формы реализации (бумажной или электронной) приводятся сведения о наличии в каждом издании портретов героев, их количестве по отношению к числу биографируемых персон и расположению в книге. Обследовав каждый из подготовленных к настоящему моменту томов, можно сказать, что для иконографии изданий коллективной биографики характерно следующее.

Вне зависимости от тематико-занятийного профиля они неплохо снабжены визуальной информацией: примерно $\frac{2}{3}$ из учтенного массива книг имеют на своих страницах портреты героев биографических очерков или справок. При этом в сборниках биографических очерков чаще, чем в справочниках, представлены изображения всех учтенных деятелей.

Иллюстративный материал служит визуализации образов героев каждой книги, наполнению их эмоциональным контекстом.

В качестве оригиналов используются фотографические, живописные, графические, скульптурные изображения героев биографий или подготавливается оригинальный визуальный ряд.

Чаще всего приводятся официальные портреты; в зависимости от содержания книги это могут быть снимки, хронологически приближенные к периоду описываемых событий; на них герои предстают в костюмах соответствующей эпохи, одеждах, отражающих их область деятельности или же национальность.

В большинстве случаев их авторы и составители ограничиваются единственным изображением героя, но имеются и издания, где визуальный ряд позволяет проследить жизненный путь человека, представить его как в официальной, так и повседневной обстановке.

Выбор в пользу того или иного портрета, подход к размещению и оформлению их диктуется замыслом авторов, назначением книги, ее целевой аудиторией; подписи под изображениями свидетельствуют об отношении авторов к своим героям.

Портреты с полным правом могут рассматриваться как изобразительный источник определенной эпохи, поскольку отражают внешний облик реально существовавшего человека в условиях конкретных событий, участником которых он являлся.

Изменения в подходах авторов и составителей к использованию визуальных образов на протяжении 45 лет являются свидетельством происходящих в обществе, в общественном сознании трансформаций.

Библиография

Абрамова Н.А., Ильина А.Я. Выпускники Саратовского университета: биобиблиогр. слов.: к 400-летию Саратова / Сарат. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского. Зон. науч. б-ка. Вып. 1: Геол. фак. Доктора геол.-минерал. наук. Саратов, 1989. 291 с.: портр.

Академия наук СССР: персональный состав: Действ. члены. Члены-корреспонденты. Почет. члены. Иностр. члены: в 2 кн. / Отв. ред. Г.К. Скрыбин. Москва, 1974.

Активные борцы за Советскую власть в Азербайджане / Ин-т истории партии при ЦК КП Азербайджана – Фил. Ин-та марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Баку, 1957. 411 с.: портр.

Альбом фотографических портретов августейших особ и лиц, известных в России. Вып. 1–12. Санкт-Петербург, 1865–1866.

Анисимов Е.В. Женщины на российском престоле. Санкт-Петербург, 1997. 414 с.: ил.

Баренбаум И.Е. Книга и ее элементы: учеб. пособие по курсу «Книговедение и история книги» / С.-Петерб. гос. акад. культуры. Санкт-Петербург, 1996. 52 с.

Без антракта: актеры города Ленина в годы блокады / Сост.: В.Я. Меркулова-Маширова, С.А. Пономаренко. Ленинград, 1970. 368 с.: портр., ил.

Бекжанова Н.В., Белинская М.А., Жабрева А.Э., Сидоренко Н.А. От указателя к базе данных (на примере проекта БАН «Русские биографические и биобиблиографические словари и справочники, 1956–2000 гг.») // Роль библиографии в информационном обеспечении исторической науки = Role of bibliography in information support of historical science / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред.: М.Д. Афанасьев, Н.К. Леликова, А.Ю. Самарин. Москва, 2018. С. 410–421.

Бекжанова Н.В., Белинская М.А., Жабрева А.Э., Сидоренко Н.А. Электронная жизнь библиографического указателя (на примере проекта БАН «Русские биографические и биобиблиографические словари и справочники, 1956–2000 гг.») // Гуманитарные исследования и цифровая среда: наука и практика / Президент. б-ка. Санкт-Петербург, 2019. С. 179–199. (Сборники Президентской библиотеки. Серия «Электронная библиотека»; вып. 9)

Бекжанова Н.В., Жабрева А.Э., Сидоренко Н.А. Био- и биобиблиографические словари и справочники: проблема библиографирования // Чтения памяти Константина Илларионовича Шафрановского (1901–1973): сб. тр. Междунар. науч. конф. (С.-Петербург, 25–26 нояб. 2008 г.) / БАН. Санкт-Петербург, 2011. С. 93–100.

Бекжанова Н.В., Жабрева А.Э., Сидоренко Н.А. Документальный поток отечественной военной справочной биографии (1956–2000 гг.) // Книжная культура: опыт прошлого и проблемы современности: к 70-летию Победы в Великой Отечеств. войне: материалы VI Междунар. науч. конф., Москва, 25–26 нояб. 2015 г.: в 2 ч. Москва, 2015. Ч. 1. С. 39–43.

Бекжанова Н.В., Жабрева А.Э., Сидоренко Н.А. Участник Великой Отечественной войны как объект биографирования // Библиография. 2010. № 3. С. 78–89.

Бекжанова Н.В., Сидоренко Н.А. Вузовская справочная биографика второй половины XX века // Румянцевские чтения – 2017: 500-летие издания первой славянской Библии Франциска Скорины: становление и развитие культуры книгопечатания: материалы междунар. науч.-практ. конф. (18–19 апр. 2017) / РГБ, Нац. б-ка Беларуси, Библ. ассамблея Евразии. Ч. 1. Москва, 2017. С. 63–68.

Березовчане — участники Гражданской войны / [Сост. С.С. Опенкина]; Свердлов. обл. краевед. музей, Берез. горком КПСС, Берез. совет краеведения. Березовский, 1969. 35 с.: портр.

Бессмертие: 1941—1945 / Сост.: Г. Балабаев, А. Соболевский. Саранск, 1970. 226 с.: ил.

Биобиблиографические очерки о деятелях общественных наук Узбекистана: в 2 т. / АН Узб. ССР Ин-т истории; сост. Б.В. Лунин; редкол.: И.М. Муминов и др. Ташкент, 1976—1977.

Бодрихин Н.Г. Советские асы: очерки о советских летчиках. Москва, 1998. 272 с.: ил., портр.

Борцы за Советскую власть в Абхазии / Арх. упр. при Совете Министров Абхаз. АССР, Абхаз. отд-ние Груз. науч. о-ва истории; редкол.: Г.А. Дзидзария (отв. ред.), А.О. Тулумджян, А.И. Джикия. Сухуми, 1973. 319 с.: портр.

Борцы за Советскую власть в Карелии: рек. указ. лит. / М-во культуры Карел. АССР. Гос. публ. б-ка; сост.: А.И. Грязева, С.Б. Чацкая; общ. ред. И.П. Кушнера. Петрозаводск, 1966. 87 с.: портр.

Буров А.В. Твои герои, Ленинград, 1941—1944. Ленинград, 1965. 535 с.: ил.

Версты мужества: екатеринбургские писатели-фронтовики о Великой Отечественной войне / Сост. С. Шмерлинг. Екатеринбург, 1995. 537 с.: ил.

Во главе первенствующего ученого сословия России: очерки жизни и деятельности президентов Императорской Санкт-Петербургской Академии наук, 1725—1917 гг. / Рос. АН. С.-Петерб. фил. Архива РАН, С.-Петерб. фил. Ин-та истории естествознания и техники; отв. ред. Э.И. Колчинский; [науч. ред., сост. и авт. предисл. В.С. Соболев]. Санкт-Петербург, 2000. 206 с.: портр.

Волгогонов Д.А. Семь вождей: в 2 т. Москва; Назрань, 1998. Кн. 1—2. (Всемирная история в лицах: ВИЛ.)

Галерея портретов Дома Романовых: фотогр. снимки с подлинных картин, находящихся в Зимнем Дворце в С.-Петербурге, изд. акад. Академии художеств А. Клиндером. Санкт-Петербург, 1864—1865. [234] с.: фото.

Гардия Октября: Петроград / Сост. И.Г. Лупало; [предисл. Ю. Полякова]. Москва, 1987. 461 с.: портр.

Герои — освободители Черниговщины: крат. биогр. справ. / Авт.-сост. В.Д. Драгунов. Киев, 1991. 447 с.: портр., ил.

Герои Советского Союза: крат. биогр. слов.: [в 2 т.] / М-во обороны СССР. Гл. упр. кадров. Ин-т воен. истории. Центр. арх.; авт. кол.: А.А. Бабаков (рук.), Ф.Н. Абрамов, А.М. Агеев и др.; редкол.: И.Н. Шкадов (пред.) и др. Москва, 1987—1988.

Глинка В.М., Помарнацкий А.В. Военная галерея Зимнего дворца = The Military gallery of the Winter palace. [2-е изд., испр. и доп.]. Ленинград, 1974. 203 с.: ил., цв. ил.

Глинка В.М., Помарнацкий А.В. Военная галерея Зимнего дворца / Гос. Эрмитаж. 3-е изд., доп. Ленинград, 1981. 239 с.: ил., цв. ил.

Глушкова В.Г. Люди и монастыри: реальные ист. личности — Русские Святые. Воронеж, 1997. 479 с.: ил.

Говорят погибшие герои: предсмертные письма советских борцов против немецко-фашистских захватчиков (1941–1945 гг.) / [Сост. В.А. Кондратьев, З.Н. Политов]. 9-е изд., доп. Москва, 1990. 461 с.: ил.

Горьковчане в Великой Отечественной войне: слов.-справ. / Сост.: В.П. Киселев, Л.Г. Чандырина. Горький, 1990. 351 с.: ил.

Дважды Герои Советского Союза: альбом / [Сост. В.С. Вуколов]. Москва, 1973. 247 с.: портр.

275 лет. Санкт-Петербургский государственный университет: летопись, 1724–1999 / Под ред. Л.А. Вербицкой; авт. кол.: Г.А. Тишкин, И.Л. Тихонов, Г.Л. Соболев, Б.В. Воронов (отв. секретарь). Санкт-Петербург, 1999. 424 с.: портр., ил.

Депутаты Верховного Совета РСФСР: одиннадцатый созыв. Москва, 1987. 356, [4] с.: портр.

Депутаты Верховного Совета СССР. Седьмой созыв. Москва, 1966. 552 с.: портр.

Деятели Октябрьской революции и Гражданской войны в Казахстане: (памятки) / Гос. респ. 6-ка Каз. ССР им. А.С. Пушкина; сост.: С.М. Ахинжанова, К.Ш. Бекмухамедов, Х.К. Кожажметова. Алма-Ата, 1960. 69 с.: портр.

Днепр — река героев: свидетельства всенародного подвига / Авт. кол.: Н.И. Лунцев (рук.), П.Я. Добровольский, В.А. Замлинский и др. Киев, 1983. 371 с.: ил.

Жабрева А.Э. Внешний облик и костюм советской элиты (по данным биографических справочников «Депутаты Верховного Совета СССР», 1958–1984) // *Мода и дизайн: ист. опыт. Новые технологии*, 2019: материалы XXII междунар. науч. конф., С.-Петербург, 28–31 мая 2019 г. / С.-Петерб. гос. ун-т промышл. технологий и дизайна, Рос. этногр. музей, Гос. Эрмитаж. Санкт-Петербург, 2019. С. 188–191.

Институт археологии: история и современность: сб. науч. биогр. / Рос. АН. Ин-т археологии; ред. В.И. Гуляева. Москва, 2000. 271 с.: портр.

Исаев С.И. Твои герои, Курская дуга: док. очерки о Героях Советского Союза, удостоенных этого звания за подвиги, соверш. в период Курской битвы (5 июля — 23 авг. 1943 г.). Воронеж, 1990. 478 с.: ил.

История профсоюзов России: этапы, события, люди / Акад. труда и социал. отношений, Федерация Независимых Профсоюзов России; под ред. Н.Н. Гриценко, Е.В. Макухина. Москва, 1999. 591 с.: портр.

Кавалеры ордена Славы трех степеней: крат. биогр. слов. / М-во обороны Рос. Федерации; Гл. упр. кадров и др.; [А.А. Бабаков и др.; редкол.: Д.С. Сухоруков (пред.) и др.]. Москва, 2000. 702 с.: портр.

Каргалов В.В. Полководцы X–XVI вв. / Ред. Т.В. Кузнецова. Москва, 1989. 334 с.: ил., карты, портр.

Коваленко А.П. Вершины мужества: (памятник бессмертному подвигу). Москва, 1995. 623 с., [16] л. ил.

Люди легенд: [очерки: в 5 вып.] / Сост.: В. Павлов, Н. Полтораков, И. Семишев. Москва, 1965–1975.

Маляр И.И. Их именами улицы назвали: очерк-путевод. Алма-Ата, 1983. 182 с. 12 л. ил.

Маслов Б.С. Мелиораторы и гидротехники — академики ВАСХНИЛ и РАСХН. Москва, 1998. 127 с.: портр. (Материалы к Мелиоратив. энцикл. России / О-во мелиораторов Рос. Федерации; вып. 1).

Махоткин А.Г. Ученые Республики Марий Эл в области ветеринарии и зоотехники: биобиблиогр. сб. Йошкар-Ола, 1997. 73 с.: портр.

Мелуа А.И. Геологи и горные инженеры России / Под ред. Н.П. Лаверова. Москва; Санкт-Петербург, 2000. 704 с.: портр. (Биогр. междунар. энцикл. «Гуманистика»)

Мелуа А.И. Инженеры Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург; Москва, 1996. 814 с.: портр. (Биогр. междунар. энцикл. «Гуманистика»).

Мелуа А.И. Российская академия естественных наук / Под ред. О.Л. Кузнецова. Москва; Санкт-Петербург, 1998. 703 с.: портр. (Биогр. междунар. энцикл. «Гуманистика»).

Медведев Р.А. Они окружали Сталина. Москва, 1990(а). 349, [2] с., [12] л. ил.

Медведев Р.А. Они окружали Сталина. Томск, 1990(б). 282 с., [8] л. ил.

Мешалкин П.Н. Единomyшленники. Изд. 2-е, доп. и перераб. Красноярск, 1991. 286 с.: портр. (Красноярская лениниана, 1897—1900 / науч. ред. Б.М. Яковлев).

Мжельская Е.Л. Редакторская подготовка фотоизданий: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика». Москва, 2005. 112 с.

Мовзалеvский В.Я. Маленькие солдаты Отечественной, 1941—1945 гг. Ставрополь, 1995. 268, [2] с.: ил.

Навечно в сердце народном / [Гл. ред. П.У. Бровка]. Минск, 1975. 476 с.: ил., [1] л. ил.

Они погибли за Белгород / Упр. образования Администрации Белгор. обл.; Белгор. обл. науч.-метод. центр содержания образования; сост. А.Н. Крупенков. Белгород, 1999. 221, [2] с.: ил.

Основы технологического дизайна изданий: учеб. пособие / Л.Г. Цыбенкова, А.А. Жамбалова, Ж.Б. Цыбенков, А.А. Боронцов; Вост.-Сиб. гос. ун-т технологий и управления. Улан-Удэ, 2015. 172 с.

Отечественные деятели науки и техники на страницах биографических и биобиблиографических словарей и справочников: аннот. библиогр. указ. (1956—2000 гг.) / Б-ка Рос. акад. наук; науч. рук. В.П. Леонов; сост.: Н.В. Бекжанова, А.Э. Жабрева, Н.А. Сидоренко (отв. ред.). Санкт-Петербург, 2014. 1994 с.

Победители. Парад Победы 24 июня 1945 года / Правительство Москвы. Ком. обществ. и межрегион. связей; авт. коллектив: В.С. Ещенко (рук.), В.С. Гуцин, Л.П. Зайцева и др. Москва, 2000. Т. 1. 480 с.: ил.

Политическая история России в партиях и лицах / Рос. независимый ин-т социал. и нац. проблем, Центр полит. и экон. истории России; сост.: В.В. Шелохаев (рук.), А.Н. Боханов, Н.Г. Думова и др.; науч.-справ. работа: Л.Г. Анохова, А.Ю. Шарапова-Антонова. Москва, 1993. 365 с., [8] л. ил.

Полководцы и военачальники Великой Отечественной: сб. / [Сост. А.Н. Киселев]. [Вып. 2]. Москва, 1979. 382 с., [16] л. ил.

Пономарева Е.Л. Редакторская подготовка фотоизданий: конспект лекций для специальности 021500 «Издательское дело и редактирование» / Моск. гос. ун-т печати. Москва, 2001. 59 с.

Портрет интеллекта = Picture of intellect: фотоальбом / фото С.Г. Новикова. Санкт-Петербург, 1999. 254, [32] с.: портр. (Ученые России в фотографиях Сергея Новикова).

Профессора Иркутского государственного технического университета, 1930–2000 / М-во образования Рос. Федерации. Иркут. гос. техн. ун-т; ред.-сост. С.Э. Лятти; отв. ред. С.Б. Леонов. Иркутск, 2000. 207 с.: портр.

Ректоры Казанского медицинского института / Сост.: Н.Х. Амиров, В.Г. Саркин, С.Н. Красильников; науч. ред. В.Ю. Альбицкий. Казань, 1994. 120 с.: портр.

Розова Н.М. Мои воспоминания о войне / Б-ка РАН. Справ.-библиогр. отд. Санкт-Петербург, 2013. 97 с.

Российская академия наук: персональный состав: Действ. члены. Члены-корреспонденты. Почет. члены. Иностр. члены: [в 3 кн.]. Москва, 1999.

Российская элита: психол. портр. / Худож. Д.Е. Гаврилин. Москва, [2000]. 319 с.: ил.

Русские биографические и биобиблиографические словари и справочники, 1956–2000 гг. [Электронный ресурс] / Б-ка Рос. акад. наук; сост.: Н.В. Бекжанова, М.А. Белинская, А.Э. Жабрева, И.В. Кудлай, Н.А. Сидоренко (отв. сост.). Санкт-Петербург, 2019. Электронный ресурс: http://ecatalog.ras.ru:8080/cgi-bin/irbis64r_11/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=BIOSL_DESCR&P21DBN=BIOSL&S21CNR=&Z21ID= (дата обращения 20.06.2019).

Савченко Л.Ф. Память: (о медсестрах, награжд. медалью Флоренс Найтингейл). Санкт-Петербург, 1999. 100 с., [6] л. ил.

Сатрапинский Ф.В. Военные медики – Герои Советского Союза / Центр воен.-мед. упр. М-ва обороны СССР; отв. ред. Е.Ф. Селиванов. Ленинград, 1975. 103 с.: ил.

Светлишин Н.А. Орден «Победа» – полководцам: (о командующих фронтами в Великой Отечественной войне, награжд. высш. воен. орденом СССР) / [Предисл. В. Куликова]. Москва, 1988. 238 с., [4] л. ил.

Сергеев Т.С. Канашцы – доктора наук / Чуваш. гос. ин-т гуманитар. наук. Чебоксары, 2000. 167 с.: портр.

Скотт С. Романовы: царская династия. Кто они были? Что с ними стало? / Пер. с швед. М. Николаевой при участии автора. Екатеринбург, 1993. 348, [3] с.: фото.

Солдаты революции: (аннот. список лит.) / Обл. б-ка им. М.Ю. Лермонтова. Библиогр. отд.; [сост.: Э. Инюшкина, Г. Чекушкина]. Пенза, 1966. 10 с.

Солдаты славы не искали: очерки и док. о Героях Советского Союза Рязанской области / [Сост. П.А. Батуркин]. Москва, 1970. 294 с.: ил., нот.

Сорокажердьев В.В. Не вернулись из боя: о подводниках Северного Морского флота в годы Великой Отечественной войны. Мурманск, 1991. 123, [3] с.: ил.

Судьбы, связанные с Омском / Сост. И.Ф. Петров. Омск, 1976–1986. [Кн. 1–4].

Трофимов А. Святые жены Руси, с. Поярково: Храм Рождества Пресв. Богородицы. Москва, 1994. 229, [1] с.: ил.

Улицы носят их имена: революционеры-нижегородцы: рек. указ. лит. / Горьк. обл. б-ка им. В.И. Ленина; сост. Ю.Е. Шерстнева. Горький, 1972. 32 с.

Участники Великой Отечественной войны на страницах биографических и биобиблиографических словарей и справочников: аннот. библиогр. указ. (1956–2000 гг.): в 2 ч. / БАН; науч. рук. В.П. Леонов; сост.: Н.В. Бекжанова, А.Э. Жабрера, Н.А. Сидоренко (отв. ред.). Санкт-Петербург, 2012. 1094 с.

Участники Октябрьской революции: каталог / Гос. музей Вел. Окт. социалист. революции; сост.: Е.Г. Масленников, Н.А. Лилякевич. Ленинград, 1984. 108 с.

Фахретдин Р. Ханы Золотой Орды / Пер. с татар. С. Шамси; [предисл. Р. Амирхана]. Казань, 1996. 126, [1] с.: ил.

Франция «Наш дом – Россия» в Государственной Думе Федерального Собрания Российской Федерации второго созыва: биогр. справ. / [Сост. В.Ю. Зорин]. Москва, 1999. 124, [1] с.: портр.

Чавчанидзе Н.Л., Вашакидзе К.В. Грузины в России: биогр. очерки: [в 2 кн.]. Саранск, 2000. Кн. 1. 384 с.: ил., портр.

Чечнева М.П. «Ласточки» над фронтом: очерки / Предисл. А.И. Покрышкина. Москва, 1984. 270 с., [24] л. ил.

Шабаршов И.А. Ученые пчеловоды России. Москва, 1986. 174 с.: портр.

Я помню...: сб. / Ленингр. бумаж. ф-ка Гознака. Санкт-Петербург, 1995. 632 с.: ил.

УДК 930(092); 09:76

В.И. Рябова, В.И. Рябова

ВИЗУАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ В НАУЧНОЙ РЕДКОЙ КНИГЕ КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ИСТОРИИ НАУКИ

VISUAL INFORMATION IN A SCIENTIFIC RARE BOOK AS A SOURCE FOR RESEARCH ON THE HISTORY OF SCIENCE

Аннотация: в статье рассмотрена несомая изобразительными источниками визуальная информация в редкой научной книге, дана ее классификация (разделение на виды и типы). Показано, как она помогает исследователям в достижении нового научного знания по истории науки. Представлено, какая визуальная информация в редких научных изданиях отвечает этим запросам. Сделан вывод о значимости данной информации.

Abstract: the article discusses visual information carried by visual sources in a rare scientific book and gives its classification (division into kinds and types). It is shown how

it helps researchers to achieve new scientific knowledge on the history of science. It is presented what visual information in rare scientific editions answers these requests. The conclusion is made about the significance of this information.

Ключевые слова: историческая наука, визуальная информация, изобразительные источники, редкая научная книга, история науки, книжный знак, экслибрис, инскрипт, информационная энтропия, книжная культура.

Keywords: historical science, visual information, visual sources, rare scientific books, history of science, book mark, ex-libris, inscript, informative entropy, book culture.

Визуальная информация, важнейшее свойство которой — наглядность, предполагает наличие материальных носителей. Она представляет интерес для историка, если является качественной: «для исторической науки важно, чтобы она была структурирована так, чтобы наилучшим образом обеспечивать сохранение в актуальном состоянии и приращение научного знания и минимизировать информационные шум и энтропию, удовлетворять потребности конкретных исследователей, научных школ, направлений» [Воронцова, 2016(б). С. 89]. Носители такой «информации, прошедшей определенную обработку с помощью научного инструментария и рассчитанной на подготовленные категории потребителей» [Виноградов, 2016. С. 445], обретают качество изобразительного источника (это — картины, фотографии, рисунки, чертежи, карты и др.) и могут стать источниками сведений для исторических исследований, помочь подтвердить или опровергнуть научные гипотезы.

Источником визуальной информации являются и редкие книги, в т.ч. научные, которые могут быть предметом изучения для историка и как объект книжной культуры. Их часто демонстрируют в музейных экспозициях и на выставках. «В отличие от процесса чтения в библиотеке, связанного главным образом с потреблением вербальной информации, музейное экспонирование книги обращается прежде всего к зрительному восприятию, связано с погружением человека непосредственно в ситуацию бытийного общения с подлинником и с ценностным переживанием этого общения» [Золотова, 2009. С. 218]. Экспонирование помогает преодолению информационной энтропии и выявлению «историко-культурной, научной, эстетической, образовательно-воспитательной ценности» [Там же. С. 210] редкой научной книги, — на основе метода исторической ретроспективы. «Представленные в экспозиции книги, образуя самостоятельную знаковую систему, становятся средствами передачи некой новой информации» [Там же. С. 212–213]. «Лучшие издания разных периодов, образцы искусства книги» [Золотова, 2009. С. 217] как часть культурного наследия и синкретичные носители вербальной и визуальной информации лучше всего могут репрезентировать музеи книги.

Редкие научные издания представляют ценность для библиотечно-го фонда Российской академии наук, являются «важной составляющей книжного фонда Российской Федерации... Академические библиотеки, с одной стороны, представляют собой центр хранения знаний в виде опубликованных научных результатов, с другой — источники информации, на основе которой и может развиваться наука» [Дьяченко, 2011. С. 43]. «Современный высокий информационный потенциал фондов библиотек РАН имеет под собой мощный фундамент, сложившийся в течение не одного столетия» [Федотова, 2011. С. 61]. Их отделы редких книг призваны также и популяризировать ее [Золотова, 2009. С. 210]. Все сказанное выше в полной мере относится к созданной в 1973 г. Библиотеке по естественным наукам (БЕН) РАН и ее сети — «центру, обеспечивающему информационно-библиотечное сопровождение исследований в области естественных наук» [Каленов, 2011. С. 74], в т.ч. по истории науки. Конечным итогом исследовательской деятельности в этой области и актуализации визуальной информации должно быть вовлечение ее в научный оборот с целью дальнейшего развития науки.

Мы исходим из того, что исследования по истории науки заключают в себе два аспекта: изучение ее развития во временном континууме по библиографиям ученых и непосредственно по источникам, как правило, заключенным в трудах ученых: монографиях, многотомниках, статьях в различных изданиях, хранящихся в библиотеках. Библиография как информационный ресурс имеет огромное значение для научной деятельности, поскольку это «точка отсчета для работы собственной мысли, для выдвижения собственных идей в отношении и конкретных проблем, и исторической науки как целостности» [Воронцова, 2014. С. 367–368]. Очевидно, что «деятельность по информационному обеспечению возникла с возникновением самой науки» [Там же. С. 366], что она — фундамент для развития науки и что информация должна отвечать следующим требованиям: быть достоверной, структурированной и представленной в удобном для исследователя виде [Там же. С. 365].

Составление биографии ученого может базироваться не только на вербальной информации (письменных источниках), но и на визуальной (изобразительных источниках, хранящихся в музеях, архивах, библиотеках и опубликованных в изданиях разных типов, прежде всего трудах). Последняя, сохраненная в виде иллюстраций в редких научных книгах, дает нам представление о работе ученых в избранных ими областях науки и научных открытиях. Как правило, для этих чертежей, рисунков, карт характерны безупречное выполнение и наглядность. Создаваемый ими визуальный образ может быть интерпретирован историком как исторический артефакт, объясняющий научную проблему или подходы к ней (при обязательном соблюдении принципа достоверности).

По разным причинам не всю визуальную информацию изобразительных источников можно актуализировать. Препятствием могут служить: невозможность осуществить их атрибуцию (в частности определить принадлежность и автора, без чего экслибрис остается «немым»), плохая сохранность или качество.

Источники визуальной информации в редких научных книгах можно классифицировать, разделив их на образные (художественные иллюстрации, рисунки, экслибрисы) и документальные (схемы и чертежи, географические карты). Историки науки могут почерпнуть сведения и из библиотечной атрибутики в книгах, например штемпелей, которые иногда помечены фамилией владельца книги. Необходимо отметить условность такой градации. Рисунки растений и животных в научном издании, сделанные современниками портреты ученых одновременно образны и документальны. Искусно выполненные географические карты, чертежи и схемы, экслибрисы и библиотечные штемпели могут претендовать на присвоение им статуса произведения искусства (как материального объекта, имеющего эстетическую ценность).

Экслибрисы могут оказаться неоценимы для историка науки. В качестве владельческого признака они указывают путь к обнаружению библиотеки ученого (в настоящее время этот «редкий и ценный фонд отличается тем, что он распределен по многочисленным книгохранилищам России и мира» [Яхнина, 2006. С. 108.]), состав которой может рассказать о его пристрастиях и приоритетах, научных спорах, подаренных другими учеными научных изданиях; могут дать информацию об истории рода ученого, о его научной и жизненной позиции, часто выраженную в символической форме. С их помощью «невольно прикасаешься к самой истории и перед тобой как бы встают представители рода: военачальники, феодалы, ученые и просто любители книг, которые, понимая ценность книг, отмечали их своими знаками, как бы завещая нам историю своих книг» [Судленков, 2006. С. 118]. Экслибрисы документальны, т.к. часто фиксируют конкретные события и даты, несут «закодированную информацию лингвокультурологического характера» [Кондратьева, 2017. С. 73].

Сложность и разнообразие изобразительных источников, их потенциал для исследовательской деятельности подтверждаются тем, что «они, не претендуя на образное осмысление действительности, позволяют отобразить ее разнообразные проявления чаще всего на уровне графической схемы. Эти изображения являются предварительным этапом познания; нередко только они дают возможность нащупать основные характеристики исследуемого объекта» [Андреева, 2014. С. 7]. Графика играет особую роль в редких книгах. Все чертежи, схемы, географические карты, а также иллюстрации, рисунки, экслибрисы в них выполнены с ее помощью. Способы исполнения могут помочь историку в определении даты издания,

автора и места производства графического произведения. «Графика позволяет изучать книгу через этапы создания художником структурных элементов ее внешней формы» [Вишнякова, 2009. С. 221–222] и более точно оценить идеи, гипотезы и открытия, заключенные в трудах ученого, а также историю открытий и историю изучаемой отрасли науки. Географические карты в старой справочной и научной литературе представляют интерес для изучающих историческую географию, геологию и другие науки в историческом разрезе. В научных редких книгах они, как правило, содержат подробное описание объектов и передают точное их расположение. Наконец, художественные иллюстрации в таких изданиях, выполненные специалистами-графиками, могут дать информацию историкам науки в таких областях, как география, этнография, ботаника, зоология и многих других. Рисунки, представляющие фауну и особенно флору, где каждое растение выписано до мельчайших деталей, имеют значение не только для историков науки, но и для ученых, рассматривающих природные процессы в динамике, т.е. развитие животного и растительного мира от прошлого к настоящему. «Видовые различия визуальных источников порождают разное качество продуцируемой ими информации, от абстрактной (с элементами конкретики) в графических моделях процессов и явлений до конкретной (с осязательным абстрактным компонентом) в инженерных чертежах» [Андреева, 2014. С. 7].

Изобразительные источники в редких научных (и не только) изданиях отражают мысли и идеи автора, воплощенные в книге, служат лучшему пониманию текста. «Включенный в книгу элемент начинает жить в системе текста, в ритме страниц, композиции листа, во взаимодействии со шрифтом, происходит взаимосвязь с текстом и другими элементами» [Вишнякова, 2009. С. 223].

Большое значение для историков науки при поисках визуальной информации имеют энциклопедии, словари, справочники, соответствующие ресурсы в Интернете – «своды устоявшихся, легитимизированных научным сообществом знаний, предназначенные для закрепления результатов научных исследований в общественном сознании» [Воронцова, 2016(а). С. 134]. «Такая важная и специфическая область исторического научного знания, как справочные библиографические издания (указатели по массивам исторических источников и научных трудов), помогающие исследователям ориентироваться в море литературы... чрезвычайно интересны для поставленной нами проблемы» [Воронцова, 2014. С. 369]. Сжатость в них информации, достоверность, быстрота поиска позволяют более эффективно «вытаскивать» нужную информацию.

Важной задачей является обеспечение исследователям доступа к информации, заключенной в редкой научной книге. Научная информация как результат работы предшественников важна для современных ученых.

В старых изданиях можно найти «забытую информацию», которая заполнит лакуны. Даже информация о хорошо известных научных открытиях чрезвычайно полезна для изучения разных периодов развития науки. Свою задачу мы видим в повышении эффективности введения новой информации в научный оборот.

Это в полной мере относится и к изобразительным источникам. Они могут быть объектами показа на различных выставках, что «выявляет их историко-культурную, научную, эстетическую, образовательно-воспитательную ценность... Облегчается доступ широкой публике к редкой книге, и в то же время при визуальном контакте взаимодействие между ней и посетителем экспозиции не так интенсивно, как в зале при чтении» [Золотова, 2009. С. 210]. А это помогает решить задачу не только доступности, но и сохранности редкой научной книги как исторического артефакта. Отметим, что государственные учреждения, обладающие источниками визуальной информации, как правило, эффективнее обеспечивают их доступность и сохранность. Так, «именно государственное хранение делает экслибрис доступным широким кругам исследователей и интересующихся книжной графикой» [Родионова, 2006. С. 72].

Для определения ценности редкой научной книги значимы книжные знаки и письменные источники — маргиналии, инскрипты ученых, помогающие исследовать вехи их жизни и историю соответствующей отрасли науки, прояснить «судьбу конкретного экземпляра книги, его пути от одного владельца к другому» [Рябова, 2017. С. 122]. Они «представляют интерес для изучения, поскольку часто раскрывают принадлежность этих знаков к определенному научному сообществу, направлению его научных интересов... в уточнении редактора или издателя книги» [Рябова, 2018. С. 49, 52].

В связи с ценностью информации, имеющейся в редких научных книгах, встает вопрос об их сохранности. Известно, что они подлежат особому хранению. Основная их масса останавливает наше внимание именно из-за своего содержания: «более важным считается произведение, а не носитель (книга на бумаге, электронная книга и т.д.)» [Воронцова, 2014. С. 371]. Таким образом, преследуя цель сохранности книги, нужно исходить из приоритета произведения как источника информации, а не носителя этой информации. Не секрет, что в настоящее время такие книги, хранящиеся в библиотеках, не всегда имеют презентабельный вид. Реставрационные работы проводятся на низком уровне из-за недостатка средств и недооценки их значения как для соответствующих отраслей современной науки, так и для исследований в области истории науки. Опасны происшествия техногенного свойства в хранилищах (в т.ч. пожары и наводнения): они могут повлечь порчу или даже уничтожение книжных памятников. Для сохранности редкой научной книги нельзя переоценить роль экслибрисов: «экслибрис служит ключом к выявлению, изучению, идентификации, учету,

сохранению и обеспечению доступности книжных памятников в научных и образовательных целях» [Мансурова, 2017. С. 83].

Коллекции редких изданий, в т.ч. личные, собиравшиеся на протяжении столетий, помогают в исследованиях по истории книги и истории библиотек. В современном мире их основные хранилища — государственные библиотеки, музеи и архивы, которые «выполняют функции информационного ресурса, мест аккумуляции и в большей или меньшей степени репрезентации исторического знания» [Воронцова, 2016(б). С. 89].

Появление цифровой информации, внедрение информационных технологий в библиотечное дело открыли новые горизонты в коммуникации хранилищ и ученых как потребителей информации. Возросшая скорость ее получения, анализа и выборки дают несомненные преимущества: «Применение компьютерной и информационной техники и технологии позволяет активизировать огромные массивы накопленных знаний, приблизив их к непосредственному потребителю» [Виноградов, 2016. С. 460]. Все это целиком и полностью относится и к визуальной информации. Проблема оцифровки изданий, ставшая осознанной необходимостью для хранилищ редкой научной книги на современном этапе, может быть решена только совместными усилиями.

Цель оцифровки книжного фонда заключается в актуализации накопленных знаний: «Первоначально, когда социальная память накапливалась в человеческих умах, она подвергалась постепенному разрушению, пополнению, смешиванию, комбинированию... [затем] память стала объективированной, но вместе с тем неподвижной и пассивной. Активизация новоявленной расширенной памяти в эпоху Третьей волны высвобождает в культуре новые силы. В отличие от традиционной библиотеки или каталога, компьютер не только поможет организовать или синтезировать “крупницы информации” и согласованные модели реальности, но и раздвинет границы возможного» [Черный, 2016. С. 45].

Интернет вошел в нашу повседневную жизнь и стал «незаменимым источником информации, в т.ч. профессиональной информации для историков» [Воронцова, Гарскова, 2013. С. 490]. Положительный момент здесь — не только доступность источников (в т.ч. изобразительных), но и потенциальная возможность для исследователя на основе полученной им новой информации приступить «к изменениям в постановке исследовательских задач и организации исторических исследований. Доступ к информации различных источников, физически хранящихся в разбросанных по всему миру архивах, дает такие возможности для сравнительных исследований, которые были немислимы в прошлом» [Там же. С. 492]. Главным условием является высокое качество воспроизводимой в электронном виде вербальной и визуальной информации [Там же. С. 495].

В Библиотеке по естественным наукам (БЕН) РАН создана электронная библиотека (ЭБ) редких научных книг — ведется работа по их

оцифровке, причем с точным воспроизведением шрифта, вида, маргиналий, инскриптов известных ученых (В.И. Вернадского, В.А. Обручева, Ю.М. Шокальского, Б.Б. Голицына, А.П. Карпинского и др. [Рябова, 2017. С. 116–122]), приложений, иллюстраций. Чертежи, рисунки, экслибрисы выполнены качественно, с возможностью увеличения и разворота. Главной задачей является введение в научный оборот изданий, заключающих в себе в числе прочего ценную визуальную информацию (так, в страноведческих путеводителях К. Бедекера имеются прекрасные высокоточные географические карты). Благодаря этому ученые могут иметь визуальный контакт с находками предшественников — ботаников и зоологов, географов и геологов, этнографов и социологов. Объединение усилий библиотек с целью создания универсальных электронных библиотек, безусловно, повысит востребованность изобразительных источников, заключенных в редких научных изданиях. «Это направление представляет собой выход на более глобальный уровень в решении задач создания общеисторических ресурсов» [Воронцова, Гарскова, 2013. С. 490].

Оцифровка позволяет нам предотвратить информационную энтропию, однако здесь есть свои проблемы. В БЕН РАН пока не решен вопрос: нужно ли оцифровывать ветхие книги, которые могут при этом пострадать. С одной стороны, их жалко «терзать», с другой — они могут с течением времени прийти в полную негодность. Наряду с потерями оцифровка несет и приобретения: нередко после нее издания идут на реставрацию и приобретают более презентабельный вид; увеличение разворотов делает различимыми изображения, которые в оригинале были видны не отчетливо.

Исследователи редких научных книг вносят неоценимый вклад в развитие истории науки. Содержащаяся в них визуальная информация значима для формирования наших представлений о состоянии науки и общества в разные периоды. Деятельность по ее включению в научный оборот чрезвычайно важна, поскольку «тесно связана с задачей сохранения историко-культурного наследия, ставшей еще более актуальной в цифровую эпоху» [Там же. С. 493].

Библиография

Андреева О.В. Документальные изобразительные источники по истории книги // Книга в информационном обществе. Материалы XIII Международной научной конференции по проблемам книговедения (Москва, 28–30 апреля 2014 г.: в 4 ч. Ч. 1. Москва, 2014. С. 7–8.

Виноградов В.А. Роль научной информации в развитии наук об обществе и человеке: итоги и перспективы деятельности ИНИОН РАН // Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. М.Д. Афанасьев, А.О. Чубарьян. Москва, 2016. С. 443–461.

Вишнякова Ю.И. Коллекция оригинальной графики в фонде не книжных материалов Музея книги РГБ // Вивлиофика: История книги и изучение книжных памятников. Вып. 1. Москва, 2009. С. 219–227.

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки: к постановке проблемы // 150 лет на службе науки и просвещения: сб. материалов Юбилейной международной научной конференции. Москва, 5–6 декабря 2013 г. / Гос. публ. ист. б-ка России. Москва, 2014. С. 363–372.

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки и библиотеки: теория, методология, практика // Румянцевские чтения – 2016: материалы междунар. науч.-практ. конф. Российской гос. б-ки (12–13 апр. 2016): [в 2 ч.]. Ч. 1. Москва, 2016(а). С. 133–136.

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки и музеев – библиотеки – архивы как хранилища информации: теория, методология, практика // Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. М.Д. Афанасьев, А.О. Чубарьян. Москва, 2016(б). С. 87–93.

Воронцова Е.А., Гарскова И.М. Информационное обеспечение российской исторической науки в информационном обществе: современное состояние и перспективы // Исторический журнал: научные исследования. 2013. № 5 (17). С. 487–505. DOI 10.7256/2222-1972.2013.5.9811

Дьяченко Е.Д. Формирование библиотечного фонда Российской академии наук // Вклад информационно-библиотечной системы РАН в развитие отечественного библиотековедения, информатики и книговедения: юбилейный науч. сб., посвященный 100-летию Информационно-библиотечного совета Российской академии наук. Новосибирск, 2011. С. 20–45.

Золотова М.Б. Экспонирование книги – важное направление деятельности отдела редких книг // Вивлиофика: История книги и изучение книжных памятников. Вып. 1. Москва, 2009. С. 210–218.

Каленов Н.Е. Методы информатики в деятельности библиотеки по естественным наукам: немного об истории // Вклад информационно-библиотечной системы РАН в развитие отечественного библиотековедения, информатики и книговедения: юбилейный науч. сб., посвященный 100-летию Информационно-библиотечного совета Российской академии наук. Новосибирск, 2011. С. 74–90.

Мансурова Л.Р. Эклибрис – ключ к поиску книжных памятников в фондах Национальной библиотеки Республики Марий Эл имени С.Г. Чавайна // Всероссийская научно-практическая конференция «Эклибрисы в книжных памятниках как предмет научного исследования». Москва, 2017. С. 82–87.

Родионова Л.В. Собрание эклибрисов РГБ и перспективы его изучения // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Книжный знак: история и современность». Москва, 2006. С. 69–72.

Рябова В.И. Книжные знаки и владельческие книжные записи в научной литературе (из собрания редких книг Библиотеки по естественным наукам РАН) // Всероссийская научно-практическая конференция «Книжный знак как предмет научного исследования в области библиофильства». Москва, 2017. С. 116–122.

Рябова В.И. Издательские экслибрисы в научной литературе. Экслибрис в научном издании типографии Кембриджского университета // Российский экслибрисный журнал. 2018. Вып. 25. С. 49–53.

Судленков О.А. Экслибрисы рода Радзивиллов // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Книжный знак: история и современность». Москва, 2006. С. 114–118.

Федотова О.П. Роль депозитарных фондов библиотек РАН в обеспечении информационных потребностей общества // Вклад информационно-библиотечной системы РАН в развитие отечественного библиотековедения, информатики и книговедения: юбилейный науч. сб., посвященный 100-летию Информационно-библиотечного совета Российской академии наук. Новосибирск, 2011. С. 61–73.

Черный Ю.Ю. Архивы, библиотеки, музеи в глобальной информационной среде // Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. М.Д. Афанасьев, А.О. Чубарьян. Москва, 2016. С. 43–67.

Яхнина Ю.С. Выявление, изучение и творческое использование книжных знаков в Челябинской ОУНБ на примере реконструкции книжного собрания представителей рода Романовых // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Книжный знак: история и современность». Москва, 2006. С. 108–110.

УДК 930 + 050 + 303

Н.Ю. Соколова, N.Yu. Sokolova

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИЗДАНИЯХ ИСТПАРТА КАК ИСТОЧНИК ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ 1920-х ГОДОВ

SYMBOLIC IMAGES IN ISTPART PUBLICATIONS AS A SOURCE OF INFORMATION FOR RESEARCH ON THE NATIONAL HISTORY OF THE 1920s

Аннотация: издания 1920-х гг. Комиссии по истории Октябрьской революции и РКП(б) (Истпарта) рассматриваются в общем историко-культурном контексте этого периода отечественной истории. Исследователи трактуют его как период карнавализации, обращаясь к методологии М.М. Бахтина. Особое внимание уделено оформлению изданий Истпарта (обложка, титульный лист) как элементам, несущим комплексную смысловую и образную нагрузку и являющимся одной из форм коммуникации между властью и обществом.

Abstract: the publications of the Commission on the History of the October Revolution and the RCP (b) (Istpart) of the 1920s are considered. in the general historical and cultural

context period of domestic history. Researchers interpret it as a period of carnivalization, referring to the methodology of the M.M. Bakhtin. Particular attention is paid to the design of Istpart publications (cover, title page) as elements that carry a complex semantic and figurative load and are one of the forms of communication between the government and society.

Ключевые слова: историческая наука, отечественная история, карнавализация, Истпарт, издания, изобразительные источники, визуальная информация, советская символика, Советская Россия, 1920-е гг.

Keywords: historical science, national history, carnival, Istpart, publications, visual sources, visual information, soviet symbols, Soviet Russia, 1920s.

Вследствие произошедшего в 1917 г. в России «колоссального социального эксперимента» [Покровский, 1922. С. 3] произошли слом общественного и политического строя, смена многих культурных приоритетов. Исследователи, изучающие этот период, часто связывают процессы, происходившие в тот момент в российском обществе, с предложенным М.М. Бахтиным понятием «карнавализация» [Бахтин, 1990]. Философ отмечал тесную связь революции и карнавала: как и в революции, в процессе карнавализации происходит смена мировоззрения, смешение понятий, растворение индивида и коллектива. Карнавальное, зачастую абсурдное, смешение различных стилей характерно для периодов кризисов, «переломных моментов в жизни природы, общества и человека» [цит. по: Купцова, 2017. С. 399]. Карнавализация захватила все сферы жизни пореволюционного общества, в т.ч. культуру (диалог культур — один из основных ее признаков), прямым образом была связана с политической жизнью.

В процессе переориентации культурных приоритетов на первый план стала стремительно выходить массовая культура: важную роль в политической сфере после 1917 г. начал играть идеологический фактор, и новая власть видела в ней сторонника — пропагандиста и агитатора, ретранслятора своего политического мифа. Она должна была стать одной из форм коммуникации власти и общества. Через игровой компонент и декоративную составляющую карнавальную культуры, по установкам партийной номенклатуры, должно было происходить закрепление в массовом сознании символики нового политического строя [Купцова, 2017]. Поэтому в массовой культуре 1920-х гг. оказались задействованы все выразительные средства: декоративное искусство, плакат, театр, музыка, скульптура. Так, выдвинутая в 1918 г. В.И. Лениным программа развития монументального искусства (план «монументальной пропаганды») должна была стать важнейшим агитационным средством революции и коммунистической идеологии. 12 апреля 1918 г. Совнаркомом принят декрет «О памятниках Республики» [О памятниках Республики, 1918].

Элементы карнавальная модели массовой культуры использовались советской властью для собственной легитимации и в научной сфере. В первое ее десятилетие был создан ряд институтов для изучения и раз-

вития марксистской теории, комплектования документов, а также для решения широкого круга прикладных задач в сфере социалистического строительства. В дальнейшем их стали именовать «марксистско-ленинскими научно-исследовательскими учреждениями» [Доклад т. Степанова-Скворцова, 1974].

Учрежденная в 1920 г. Комиссия по истории Октябрьской революции и РКП(б) (Истпарт) входила в число этих учреждений. В ее задачи входили собирание, хранение, научная обработка и издание материалов по истории Коммунистической партии и Октябрьской революции, а также пропаганда историко-партийных знаний [Шашкова, 2017]. Одной из форм работы была подготовка и публикация сборников, которые специалисты подразделяют на три основные группы: серийные, тематические и биографические. Эти издания вводили в научный оборот большое количество исторических источников, в частности по истории революционного движения и становления центральных и местных организаций Истпарта, публиковали мемуары большевиков, собирали сведения о павших борцах пролетарской революции.

Заслуживает внимания оформление этих сборников. Анализ доступного массива изданий Истпарта 1920-х гг. показывает, что оно, и прежде всего обложки, несло и символическую нагрузку, отражая прямую заинтересованность советской власти в визуализации ее идеологии и формировании наглядного политического образа самой власти, в их донесении до широких слоев населения (т.е. в агитации и пропаганде). Истпарт активно развивал работу на местах путем создания сети своих бюро (по оценкам исследователей, к 1922 г. насчитывалось 72 отделения по всей стране, 58 из них были губернскими), в связи со спецификой своей деятельности стремился привлечь к сотрудничеству рядовых членов партии вне зависимости от членства в Комиссии [Там же. С. 106–107.]. Яркие, образно насыщенные обложки с «читаемой» символикой были необходимы для налаживания коммуникации: центральной партийной номенклатуры с рядовыми членами партии на местах, новой власти с обществом в целом. Таким образом, можно предположить, что обложки изданий Истпарта начала 1920-х гг. выполняли как минимум две функции — пропагандистскую и коммуникативную. Первая имела целью пропаганду в массовом сознании партийной символики и укоренение основ новой исторической памяти. Вторая, тесным образом связанная с первой, — привлечение к сотрудничеству с истпартотделами рядовых коммунистов в деле собирания материалов по истории партии.

Напомним, что целевая аудитория, на которую в первую очередь рассчитаны сборники Истпарта, — рабочие и крестьяне — в начале 1920-х гг. была в большинстве своем малограмотной, поэтому оформлению этих изданий придавались дополнительная смысловая нагрузка и особое

значение. Так, согласно переписи, проведенной в Советской России в 1920 г., умение читать зафиксировано всего у 41,7 % населения в возрасте от 8 лет и старше. При этом отмечено, что перепись не являлась всеобщей и не охватила большую часть территории страны [Грамотность, 1993]. В таких условиях при решении задач пропаганды и коммуникации использовали широкий репертуар выразительных средств, характерных для модели карнавальной культуры Бахтина.

При оформлении обложек сборников Истпарта начала 1920-х гг. были задействованы приемы диалога культур. Заимствовались приемы народного лубка — вида графики, пошедшего на убыль после Первой мировой войны 1914—1918 гг. На обложках помещались изображения рабочих, крестьян и простых солдат, угнетаемых «проклятыми буржуинами», представленные в этой популярной и понятной народу технике [Герасимов, 1923]. Применялись и элементы русского авангарда — экспериментального направления в искусстве начала XX в., главная отличительная черта которого — подчеркнутая полемичность, противопоставление новых традиций прежним. На обложках в сложной конструктивистской стилистике помещали узнаваемые символы, в основном фабрично-заводского направления (шестерное колесо, стилизованные силуэты рабочих и др.), а также советскую символику (серп и молот, красная звезда, красное знамя) [Александров, 1923].

Важным не только эстетическим, но и политическим актом стала сакрализация героев революции и мест их захоронения. «Включение старого праздничного канона в советский праздник и революционную культуру позволило новой политической номенклатуре точнее донести до рабочих и крестьян не только смысловую, но и политическую символику и облегчить коммуникацию новой власти с народом» [Купцова, 2017]. Особое место в этой системе занимают юбилейные и мемориальные сборники Истпарта, всегда оформлявшиеся броско, с привлечением большого репертуара выразительных средств.

Среди мемориальных изданий выделяются биографические: сборник «Памятник борцам пролетарской революции, погибшим в 1917—1921 гг.» [«Памятник...», 1925] (1-й выпуск — в 1922 г., переиздавался неоднократно; включал все имевшиеся на момент публикации сведения о павших борцах пролетарской революции); биографический словарь — сборник Московского Истпарта с говорящим названием «Братская могила» [Братская могила, 1922], и др. В оформлении их обложек задействованы узнаваемые символические элементы ритуальных украшений: венки, ленты, погребальные ветви и проч. В создаваемом художественном образе прослеживается посыл власти к сакрализации героев революции.

Юбилейные сборники оформлялись, как правило, в торжественном плакатном стиле с привлечением ярких цветов [Красное Замоскворечье, 1927].

С середины 1920-х гг. оформление обложек изданий Истпарта стало строже. Ушли лубочный стиль и нарочитые приемы авангардного модернистского искусства. Появились строгие лаконичные линии, призванные транслировать серьезность и научность изданий [Солдатские письма, 1927; Борьба за советы, 1927]. Это связано, как представляется, с превращением Истпарта в полноценное научно-исследовательское учреждение; на повестку дня был поставлен вопрос о научном качестве его изданий. Для дальнейшей деятельности данного учреждения в этой связи важную роль сыграли Всесоюзные совещания заведующих истпартотделами, прошедшие во второй половине 1920-х гг. [Шашкова, 2017. С. 111–112]. По итогам IV Всесоюзного совещания (1927) было подготовлено новое положение «Об Истпарте», согласно которому в Центральном Истпарте создавался организационно-инструкторский подраздел для ведения учета «истпартовской работы в центре и на местах», научно-методического и организационного контроля и инструктирования местных филиалов и пр. [Митрофанова, 2015. С. 38].

Стала меняться и аудитория сборников Истпарта. Государственная политика в деле борьбы с неграмотностью стала приносить плоды: за 1920–1930 гг. уровень грамотности населения повысился и составил, как показала перепись 1926 г., от 56,6 % до 60,9 % [Грамотность, 1993; Ефимова, Долгих, 2016]. В Советской России и СССР эта работа практически всегда имела цели не столько просветительные, сколько политические [Павлова, 2006]. А Истпарты входили в круг учреждений, в числе задач которых было формирование советской интеллигенции.

Общую тенденцию изменения оформления обложек изданий Истпарта на протяжении 1920-х гг. наглядно иллюстрирует серия одного из его региональных отделений «Революция в Крыму. Историческая библиотека» [Революция в Крыму, 1922–1932]. В начале 1920-х гг. на обложках фигурирует стилизованное изображение факела, составленное из крымских гор и названия сборника, выполненное в плакатной манере. К концу 1920-х гг. это немного вычурное изображение уходит; его место на обложке занимают строгие линии, обрамляющие название.

В условиях жесткого дефицита бумаги и расходных типографских материалов Истпарт и его местные бюро, тем не менее, имели свои периодические издания («Пролетарская революция», 1921–1941; «Красная летопись», 1922–1934 и 1936–1937; «Летопись революции», 1922–1933, и др.), выпускали сборники и продолжающиеся издания солидными для того времени тиражами (см. таблицу 1).

**Тиражи указанных в статье сборников и продолжающихся изданий
Истпарта**

Название	Год издания	Тираж (экз.)
Герасимов А. Год в Колчаковском застенке	1923	1500
Александров П.К. Очерк рабочего движения в Тверской губернии	1923	3000
Красное Замоскворечье	1927	5000
Братская могила. Вып. 1	1922	5000
Памятник борцам пролетарской революции	1925, 3-е изд.	8000
Солдатские письма	1927	3000
Борьба за Советы на Екатеринославщине	1927	3000
Революция в Крыму	1922	700
Революция в Крыму	1923	1000
Революция в Крыму	1927	1500
Революция в Крыму	1928	1000

Таким образом, можно сказать, что новая власть использовала элементы карнавальной модели для своей легитимации во всех сферах жизни общества. Особенно выражено этот процесс шел в начале 1920-х гг. В частности, символы, использовавшиеся в оформлении обложек изданий Истпарта, несли образную и пропагандистскую нагрузку. Тиражи изданий Истпарта позволяют констатировать, что это был действенный коммуникационный канал. Художественные приемы, использовавшиеся при оформлении изданий Истпарта, менялись на протяжении 1920-х гг. в связи с рядом факторов: менялись организация и характер ее работы, ситуация в стране, запросы партийной номенклатуры к марксистско-ленинским научно-исследовательским учреждениям и, соответственно, к их изданиям.

После печально известного письма-обращения И.В. Сталина «О некоторых вопросах истории большевизма», опубликованного в журнале Истпарта «Пролетарская революция» [Сталин, 1931], постепенно сужались горизонты свободы. Сборники, в частности готовившиеся местными истпартами, подвергались жесткой цензуре. Изымалась и передавалась в режим «специального хранения» литература по истории ВКП(б), документы, справочники, мемуары. Изымались воспоминания о В.И. Ленине репрессированных авторов, в т.ч. Н.К. Крупской [Посадсков, 2009].

В 1928 г. согласно постановлениям ЦК ВКП(б) от 10 мая и 20 августа Истпарт объединили с Институтом Ленина, были слиты их научные библиотеки. Значительно сокращена сеть местных Истпартов, крупнейшие из них к 1931 г. преобразованы в научно-исследовательские институты истории партии.

Библиография

Александров П.К. Очерк рабочего движения в Тверской губернии. 1885–1905 годы / Тверск. губ. ком-т РКП(б), Истпарт. [Тверь], 1923. 56 с.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.: ил.

Борьба за советы на Екатеринославщине: сб. воспоминаний и ст. / [Днепропетровский Истпарт; Окружная комиссия по проведению 10-летия Октябрьской революции]. Днепропетровск, 1927. 292 с.

Братская могила: Биографический словарь умерших и погибших членов Московской организации РКП(б) / Московский комитет РКП(б), Губ. бюро Комиссии по истории Октябрьской революции, РКП (Истпарт). Вып. 1. Москва, 1922. 204 с.

Герасимов А. Год в Колчаковском застенке: Дневник заключенного, 27 июня 1918 г. – 14 июля 1919 г. / Истпарт при Уралбюро ЦК РКП(б). Екатеринбург, 1923. 69 с.

Грамотность // Российская педагогическая энциклопедия. Москва, 1993. Электронный ресурс: www.otrok.ru/teach/enc/txt/4/page95.html (дата обращения 24.09.2019).

Доклад т. Степанова-Скворцова «О работе Института Ленина»: Из стенограммы I конференции марксистско-ленинских научно-исследовательских учреждений СССР. № 189 от 23 февраля 1928 г. // Организация советской науки в 1926–1932 гг.: Сборник документов. Ленинград, 1974. С. 249.

Ефимова М.Р., Долгих Е.А. Статистическая оценка грамотности населения России: от умения читать до ученых степеней // Вопросы статистики. 2016. № 9. С. 77–84. Электронный ресурс. www.gks.ru/free_doc/new_site/rosstat/smi/vopr_stat/gramot.pdf (дата обращения 24.09.2019).

Красное Замоскворечье: сборник революционных воспоминаний ко дню 10-тия Октябрьской революции / Под ред. К. В. Островитянова. Москва, 1927. 179 с.

Купцова И.В. Карнавальная модель массовой культуры как символ революции 1917 г // Революция 1917 года в России: события и концепции, последствия и память. Материалы Междунар. науч.-практ. конференции. Санкт-Петербург, 11–12 мая 2017 г. Санкт-Петербург, 2017. С. 399–406.

Митрофанова И.В. Деятельность истпартов и партийных архивов в Среднем Поволжье: 1920–1930-е гг. Дисс ... канд. историч. наук: 07.00.02 / [Удмурт. гос. ун-т]. Самара, 2015. 219 с.

«О памятниках Республики»: декрет СНК от 12 апреля 1918 // Известия. 1918. № 71, 14 апреля; Правда. 1918. № 72, 14 апреля; Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства. 1918. № 31. Ст. 415. № 31. Ст. 416.

Павлова Л.В. Ликвидация неграмотности взрослого населения. 1897–1939 гг. На материалах Оренбуржья. Дисс ... канд. историч. наук: 07.00.02. Оренбург, 2006. 215 с.

Памятник борцам пролетарской революции, погибшим в 1917–1921 гг. / Комиссия по истории Октябрьской революции и РКП большевиков; сост. Л. Лежава и Г. Русаков. 3-е изд., испр. и доп. Москва; Петроград, 1925. 780 с.

Покровский М.Н. Общественные науки в России за четыре года // Наука в Советской России. Москва, 1922. № 2. С. 3–19.

Посадсков А.Л. Истпарт // Историческая энциклопедия Сибири. Электронный ресурс: irkipedia.ru/content/istpart_istoricheskaya_enciklopediya_sibiri_2009 (дата обращения 24.09.2019).

Революция в Крыму. Историческая библиотека Истпарта О.К. Крыма / [Истпарт, Отд. Крымского обл. комитета ВКП(б) по изучению истории Октябрьской революции и ВКП(б)]. Симферополь, 1922–1932.

Солдатские письма 1917 года / Истпарт. Отд. ЦК ВКП(б) по изучению истории Октябрьской революции и ВКП(б); подгот. к печати О.Н. Чаадаевой; с предисл. М.Н. Покровского. Москва; Ленинград, 1927. 165 с.

Сталин И.В. О некоторых вопросах истории большевизма: письмо в редакцию журнала «Пролетарская революция» // Пролетарская революция. 1931. № 6 (113). [С. 84–102].

Шашкова О.А. Истпарт в системе советской исторической науки и пропаганды // Предваряя революцию: Материалы науч.-практ. конференции. Третьи Рязановские чтения (19 февраля 2016 г.) / Гос. публ. ист. б-ка России; сост. И.Ю. Новиченко, Е.Н. Струкова; ред. Е.А. Лосева. Москва, 2017. С. 101–114.

УДК 372.416.2+796.2

Е.А. Ефимова, Е.А. Efimova

**ИЛЛЮСТРАЦИИ В АЗБУКАХ И БУКВАРЯХ
1900–1920-х ГОДОВ КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОЙ
ИНФОРМАЦИИ ПО ИСТОРИИ ИГРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

**ILLUSTRATIONS OF ALPHABETS BOOKS OF 1900s–1920s
EDITION AS A SOURCE FOR VISUAL INFORMATION
OF HISTORY OF GAMING CULTURE**

Аннотация: в статье анализируются иллюстрации в отечественных азбуках и букварях 1900–1920-х гг., отражающие игровой мир городских и деревенских детей, а также взгляды педагогов на игры и игрушки детей. Раскрывается источниковедческая ценность и своеобразие этих изобразительных источников.

Abstract: in this article author considers and summarizes from the source-studies position illustrations in primer books and alphabet books, which were published in Russian and in USSR in the 1900s–1920s years. This illustrations are reflecting games' world of urban and rural children and teacher's views on childrens' games and toys. The article emphasizes source value and originality of these visual sources.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, источник, иллюстрации, игровая культура, детские игры, игрушки, букварь, азбука, младшие школьники.

Keywords: historical science, source studies, source, illustrations, game culture, childrens' games, toys, primer books, alphabet books, children of primary school.

По общему мнению специалистов, для современных научных исследований характерна «междисциплинарность, понятая в первую очередь как использование одной наукой данных, добытых другими науками» [Источниковедение, 1998. С. 34].

Со второй половины XX в. исследователи, специализирующиеся в различных отраслях знания (историки, психологи, культурологи, педагоги), проявляют растущий интерес к месту и роли игры в жизни человека, в жизни ребенка. Выработано весьма многозначное понятие «игровая культура»: «В широком смысле сюда входит все, что создано людьми в области игры: не только сами игры, но и снаряжение, сооружения, площадки для игр, игрушки (материальная сторона игровой культуры), а также всевозможные сведения, мнения, оценки, принципы, идеалы людей в области игры (духовная сторона культуры)» [Григорьев, 1991. С. 27]. Нас в данный момент интересует визуальная составляющая игровой культуры.

В последние десятилетия в сфере интересов отечественных ученых-источниковедов активно включены, кроме письменных, и другие типы исторических источников: вещественные, изобразительные, технотронные; предложены схемы их классификации (Л.Н. Пушкарев, С.О. Шмидт, И.Д. Ковальченко). Специалисты отмечают, что изобразительным источникам присущи не только иллюстративность, но и информативность.

Во всем мире со второй половины XX в. у педагогов, психологов, социологов, историков проявился возрастающий интерес к истории детства, к истории повседневности; многие из них стремились ухватить «дух времени», некую ауру, атмосферу жизни людей, детей и взрослых, их отношений и идеалов. Однако вроде бы вполне очевидное место игры в жизни детей пока не получило полного определения и описания вследствие многоаспектности самого понятия «игра» и некоторой закрытости мира детских игр от взрослых.

Обращаясь к анализу иллюстраций в учебниках для начального обучения грамоте, следует отметить, что этот вид изобразительного искусства являлся предметом научного внимания специалистов разных отраслей знания. Книжную иллюстрацию традиционно изучали книговеды, искусствоведы, культурологи; к анализу ее роли в учебной книге обращались также историки и педагоги [Андреева, 2006; Полевина, 2003; Тетерин, 2018; Фомин, 1999]. В рамках растущего в последние годы интереса отечественных гуманитариев к истории школьного учебника, иллюстрации в учебниках для первоначального обучения тоже привлекли внимание исследователей

[Картинки, 2013; Ромашина, 2013; Ромашина, 2014; Ромашина, 2015; Ромашина, 2017]. «Букварь как учебник отражает особенности мировоззрения, действующие стандарты и стереотипы конкретной эпохи» [Василевская, 2015. С. 230], а дидактическая роль букварных иллюстраций делает их ценными свидетелями эпохи. «Визуальный ряд учебника для начального обучения грамоте стал источником успешной реконструкции социальных, исторических, культурных, педагогических процессов» [Тетерин, 2018. С. 7]. Лапидарность и строгая педагогическая функциональность иллюстраций учебников для начальной школы — азбук и букварей — дает в сочетании с текстовым материалом возможность воспринять эти иллюстрации без каких-либо культурологических наслоений. Исследователям важно взглянуть на иллюстрации в букварях и азбуках отдаленных от нас на десятилетия лет глазами тогдашнего школьника и современного взрослого, оценить компетентность художника и замысел автора.

В учебнике для первоначального обучения чтению авторы формируют образ идеального детского быта, идеального ребенка, вызывая у маленького ученика желание смотреть в букварь как в зеркало, примеряя на себя все те обстоятельства и ситуации, которые он видит в азбуке и букваре [Учебники детства, 2013. С. 8]. Так возрастает воспитательная, социализирующая функция иллюстрации. Путь педагога к ребенку, только приступающему к учению, лежит через игру, потому велика должна быть компетентность взрослого (учителя, автора букваря, художника) в детских играх.

По нашему мнению, в подборе, размещении, исполнении букварных иллюстраций, связанных с играми, тесно и причудливо переплетаются дидактические задачи учебника, педагогические концепции и взгляды автора, собственный игровой опыт художника (т.е. в них отображен более ранний период истории игровой культуры), результаты его наблюдений за детьми (отображение современного изданию периода). Эти иллюстрации не могут дать полного и достоверного ответа даже на простой вопрос: «Во что играли в такие-то годы учащиеся начальной школы?»; тем более с их помощью невозможно реконструировать игровую культуру соответствующего периода во всем ее многообразии. Их «прочтение» требует от изучающего компетентности в смежных областях науки («в источниковедении феномен “текст” понимается достаточно широко: это и рисунок, и графика» [Русина, 2015. С. 196; Баранникова, 2013. С. 11]).

В сочетании с этнографическими, историко-педагогическими и другими данными исследователь, вооруженный знанием различных аспектов изучаемого предмета, может открыть много моментов, ценных для изучения истории педагогики, повседневной истории, истории детства.

Предмет нашего исследования в данной статье — иллюстрации в отечественных азбуках и букварях 1900—1920-х гг., отражающие игровой мир городских и деревенских детей. Рассмотрены азбуки и буквари преимуще-

ственно центральных издательств, по возможности — руководства и методические указания к ним; не рассматриваются издания без иллюстраций, буквари и азбуки для обучения взрослых, подростков, красноармейцев, малограмотных, «нерусских народностей», а также издания, содержащие только церковно-славянские тексты духовно-нравственной тематики. Два анализируемых периода (начало 1900-х гг. — 1918 г., условно — 1910-х гг.; 1918 г. — конец 1920-х гг., условно — 1920-х гг.) интересны переплетающимися между собой преемственностью и антагонистичностью [Баранникова, 2013. С. 27], что закономерно нашло отражение и в достаточно узком предмете нашего внимания. Первая дата знаменует не только начало века, но и время «визуального поворота» в учебниках [Там же. С. 9], последняя — время подступов к школьной реформе 1931 г. [Букварь — это молот. С. 5]; в качестве вехи, разделяющей периоды, взята орфографическая реформа 1917—1918 гг. Всего использовано около 100 учебников разных лет издания (за 1910-е гг. — более 60, за 1920-е гг. — более 30), а просмотрено их еще больше в библиографическом своде букварей (abc.gnpbu.ru/abc-book_1.htm; abc.gnpbu.ru/abc-book_2.htm). Учебников (с иллюстрациями в них) 1910-х гг. имеется гораздо больше, чем за 1920-е гг., что объясняется не только тем, что первый из них в два раза длиннее второго, но и лучшей сохранностью книг, более стабильными методическими установками, лучшим состоянием издательского и типографского дела в стране, особенно в годы перед Первой мировой войной.

Авторами букварей являлись как маститые педагоги, учебники которых выдержали десятки изданий, так и малоизвестные энтузиасты. Авторы иллюстраций, как правило, неизвестны; по манере можно видеть соседствование в учебнике рисунков разных иллюстраторов, а также заимствование иллюстраций из более ранних изданий. Далеко не каждый иллюстратор обращался к игровым сюжетам. Так, в «Азбуке» (другое название «Святой Пророк Наум, наставь на ум!», Париж, 1912—1914) художницы Е. Бем, где на каждую букву алфавита даны изображения ребенка и 5—10 предметов, начинающихся на эту букву, нет ни одной игрушки.

Назидательность и нравоучительность, sentimentalность и буколичность, свойственные учебникам 1910-х гг., проявились и в иллюстрациях; тем не менее их визуальный ряд построен на принципах реализма, изредка встречаются элементы модерна. Некоторые классические буквари и азбуки (В.П. Вахтерова, Е.Я. Фортунатовой и Л.К. Шлегер) продолжали издаваться в том же оформлении и в 1920-х гг.

Учебники 1920-х гг., дешевые и доступные как следствие демократизации книги и внимания к развитию просвещения на государственном уровне, отразили поиск новых подходов к книгоизданию [Андреева, 2006. С. 72]. В стилистике их оформления нашло отражение характерная для тех лет новаторская идея синтеза искусств [Фомин, 1999. С. 7]. В иллюстраци-

ях учебников тех лет присутствуют мотивы авангардизма и конструктивизма; широко применялись ксилография, силуэтные рисунки, фотомонтаж [Андреева, 2006; Фомин, 1999]. Была успешно решена центральная для искусства книги проблема совмещения внешней выразительности издания с удобочитаемостью [Фомин, 1999. С. 11].

Для начинающих изучать книжную премудрость детей картинки с короткими подписями к ним играют основную обучающую роль. На этих картинках традиционно изображаются предметы из окружающей детей реальности. По нашим наблюдениям, некоторые игрушки занимают здесь прочную позицию, что обусловлено как краткостью и простотой написания слова, так и распространенностью данной игрушки. Первые места занимают *шар, юла, кукла*; первые два — вследствие простоты написания слов, а кукла как самая распространенная и любимая. Как в жизни, так и в иллюстрациях и текстах букварей, она сопровождает маленьких читателей на протяжении всего обучения грамоте. В букварях 1910-х гг. большинство изображений кукол принадлежит к городской культуре; в учебниках 1920-х гг. имеются иллюстрации, изображающие покупных городских и самодельных деревенских кукол.

Иллюстрации к словам «шар» и «юла» часто неадекватны игровым предметам [Ефимова, 2013; Ефимова, 2014]. Слово «шар» может быть сопровождено изображением мяча, деревянного шара, воздушного шарика, воздушного шара (безмоторного летательного аппарата с корзиной для транспортировки людей и грузов). На слово «юла» даются рисунки волчка (разных видов), кубаря (разных видов) и собственно юлы — игрушек похожих, но все же разных. Думается, причиной могли быть разные представления у автора и художника о том, что должно быть нарисовано, их разный собственный игровой опыт. Однако эти нестыковки, а также не зависящие от автора и художника возможное несоответствие образа из букваря с игровым опытом юного читателя, могли вызвать у детей простодушное удивление; впоследствии есть вероятность возникновения у них недоверия к учебнику.

Демократизм учебников 1920-х гг. проявился и в игровой сфере: по сравнению с изданиями 1910-х гг. стало больше упоминаний и изображений игр народных, т.е. в данном случае — деревенских. Это видно на примере распространенной в нашей стране на протяжении веков игры в бабки. Слово «бабки» обозначало как саму игру, так и используемые в ней игровые предметы. Бабки (надкопытные кости лошади или коровы, по форме похожие на невысокие кегли) при игре устанавливались особым образом (в ряд по одной, парами) и выбивались с помощью «биты» (особым образом обработанной бабки или свинцовой пластинки) всеми участниками игры по очереди.

Редкое упоминание игры в бабки в учебниках 1910-х гг. может быть объяснено как незнанием авторами букварей этой простонародной игры,

так и (косвенно) — возрастом учащихся: в бабки играли более старшие дети, подростки и взрослые. Свидетельство того, что взгляд свысока на деревенские игры был характерен для авторов букварей 1910-х гг., — фраза из текста про лепку игрушек из глины: мальчик занялся лепкой потому, что ему надоело играть в бабки [Крылова, 1913. С. 50].

В учебниках 1920-х гг. часто сопоставляются сопровождаемые иллюстрациями слова «кон» (положение бабок в игре) и «конь» (игрушечная лошадка и настоящая лошадь) для изучения правила постановки буквы «Б» [Афанасьев, 1924. С. 62; Афанасьев, 1929. С. 32; Богоявленский, 1927. С. 2; Фортунатова, 1928. С. 32]. Бабки имели для детей не только игровую, но и меновую ценность: на них можно было сменять определенное количество каких-либо предметов, сладостей и проч., поэтому в учебниках с игрой в бабки связывается и обучение началам арифметики [Афанасьев, 1924. С. 63; Афанасьев, 1929. С. 30–31].

В иллюстрациях к букварям обоих рассматриваемых периодов лишь изредка встречаются сюжетные картинки: семья, дети в детской с игрушками, игры возле дома [Грачев, 1908. С. 28; Скворцов, 1914. С. 29; Тимофеев, 1910. С. 23, 37; Ционглинская, 1924. С. 24, 42].

Как правило, картинки отражают быт городских детей. В букваре А. Грачева в тексте «Вечерние занятия в избе» упомянуто, что «дети читают книги или играют друг с другом» [Грачев, 1908. С. 62], однако на рисунке читающие дети есть, а играющих детей нет: видимо, художник, не зная игр и игрушек деревенских детей, не смог изобразить их. Даже в букваре с претензиозным названием «Из деревни» в заставке к тексту «Считалки» [Горобец, 1925. С. 117] изображены типично городские предметы для игры: серсо, крокет и др. По нашему мнению, эти проявления несоответствий кроме прочего свидетельствуют о том, что игровые предметы деревенских детей являлись не очень удачным материалом для изображения в букваре. Действительно, по-разному обработанные камешки, палочки, косточки (вспомним бабки), да еще имевшие разные названия в разных местностях, сложно было изобразить достоверно и узнаваемо; непросто было на такой фактуре составить простые и четкие задания для учеников-первогодков.

Интересно свести воедино упоминания игрушек и игровых предметов в иллюстрациях. Кроме единичных изображений игрушек, нами были использованы сюжетные иллюстрации и задания в учебниках (например, И.Н. Шапошникова для городской школы — там предложено соотнести рисунки и подписи к ним [Шапошников, 1927]), которые дают картину бытования игрушек в конце 1920-х гг. Особый интерес для сравнения их набора в 1910-х и 1920-х гг. представляет рисунок витрины игрушечного магазина [Шапошников, 1926(а). С. 36; Шапошников, 1926(б). С. 26]. Это вообще единственный обнаруженный нами в букварях сюжет появления

игрушек в детском быту. В букварях 1910-х гг. игрушки уже живут дома у детей: нам не удалось найти изображения и тексты, связанные с приобретением игрушек (сюжет подарка игрушки встречается). Витрина несколько меняется: находящиеся рядом с ней дети рассматривают игрушки в 1-м издании букваря с интересом и завистью, во 2—8-м — проходя мимо.

Полученный своеобразный срез предметного наполнения детского игрушечного мира, видимо, был практически неизменен в течение нескольких десятилетий конца XIX — начала XX в. Это игрушки, несомненно, городского ребенка. Для обоих периодов при некоторых обобщениях (так, объединены кукольные принадлежности, посуда, тележка, домики, мебель) количество групп игровых предметов оказалось почти равным: 35 и 33, обнаружено 14 совпадений. В этом перечне наиболее часто встречающихся игрушек (по мысли авторов учебников и художников, но, скорее всего, и объективно) лидируют кукла и лошадка, за ними следует мяч.

Самodelки, самodelные забавы и не-игровые предметы, приспособленные для игры, практически отсутствуют (бумажные голуби, мыльные пузыри и перышки есть только в 1910-х гг.). Много предметов для игр физического развития: мяч, воздушный (бумажный) змей, кубарь (волчок, кубарь-волчок, юла), обруч, кегли, прыгалки, ходули. Сюда же могут быть отнесены разное оружие и вертушка, т.к. сидя с ними не играют — надо бегать. А кубики, пирамидка, игрушечный замок, железная дорога (и паровозик), мягкие игрушки (мишки, корова, слоник), куклы и все кукольные принадлежности располагают к сюжетно-ролевым играм на полу. Кстати, в 1910-х гг. упоминается значительно больше, чем в 1920-х, военных игрушек: пистолет, сабля, пушечка, ружье, солдатики, мишень для стрельбы из лука; в 1920-х гг. имеется только сабля — объяснение этому можно найти как в возросшем демократизме букварей, так и в том, что жизнь преподавала немало военных сюжетов, чтобы младшие школьники играли на полу в солдатики. Для обоих периодов характерно немалое количество музыкальных или производящих звуки игрушек: балалайка, барабан (барабанщик; заяц-барабанщик), дудка, рожок, труба, свисток (свистулька). Обращение к механическим игрушкам (дергунчик-сова, мужик и медведь), видимо, следует отнести к пристрастиям автора или художника (1920-е гг.).

Классический набор настольных игр постоянен для обоих периодов: лото, домино, шахматы, шашки, затем уголки (игра на доске для шашек) и настольная «игра для детей».

Отсутствие в 1920-х гг. прыгалок, вожжей для игры в лошадки, вертушки, кораблика, ходулей можно объяснить тем, что эти «вечные» игровые предметы были упущены авторами из виду; по другим источникам (например, по педагогической периодике 1920-х гг.) устанавливается их распространение в детском быту, на детских площадках. Отсутствие в 1920-е гг. велосипеда может быть объяснено тем, что эта вещь была еще редкой и

элитарной, что противоречило демократичности букварей. Среди игрушек 1920-х гг. только тачанка (на витрине игрушечного магазина) отвечает «духу времени», остальные игрушки традиционны.

Изготавливались игрушки из ткани (с набивным материалом), дерева, металла; некоторые детали куклы и кукольная посуда были из фарфора. Игрушки в СССР до начала 1930-х гг. выпускались кустарно — артелями, ориентировавшимися на сложившиеся годами образцы. Они часто бывали негигиеничны и антихудожественны, несли на себе идеологический отпечаток прошлого («молящийся ребенок»; карикатурные «негр», «китаец» и др.), что вызывало тревогу у педагогов. В 1929 г. в одну из центральных газет поступило письмо, в котором покупатель сетовал: желая купить игрушку девочке, он «не нашел другого подарка, кроме куклы, ярко размалеванной и безвкусно одетой» [Советская игрушка, 1931. С. 3]. В 1930-х гг. были предприняты меры по развитию производства игрушек, по их художественно-педагогической экспертизе, и положение изменилось.

Изображения игрушек, игровых предметов встречаются в букварях и азбуках чаще, чем изображения игр, игровых действий. Вероятно, это связано с возрастом детей, а также с возможностью поместить в книге иллюстрацию к предлагаемому к прочтению слову. Названия народных подвижных игр недлинные и легко произносимы, а изобразить моменты игры гораздо сложнее.

В букварях 1910-х гг. нами обнаружены названия детских подвижных игр, сопровождаемые иллюстрациями: жмурки, горелки, городки, гуси и волк, кошки-мышки, прятки, чехарда [Дудышкина, 1908. С. 53; Зернова, 1912. С. 12; Крылова, 1913. С. 3; Мюльман, 1909. С. 39, 56—57; Новейшая полная российская азбука, 1903. С. 4; Новый наглядный букварь, 1917. С. 42; Павленков, 1909. С. 48; Скворцов, 1914. С. 76; Тимофеев, 1910. С. 41, 43; Флеров, 1917. С. 25]. В букварях 1920-х гг. — те же игры [Афанасьев, 1924. С. 14, 28, 46; Горобец, 1925. С. 65; Фрилянд, 1924. С. 8, 27, 28; Ционглинская, 1924. С. 32]. Примета времени — изображение детей в строю с палками в руках под командованием мальчика тоже с палкой и в буденовке [Богоявленский, 1927. С. 15] («будем играть в красноармейцы» — поясняется в методическом приложении к букварю).

Отметим случай преодоления неправдоподобности описания и изображения игры в кошки-мышки в букваре П.О. Афанасьева. В издании 1924 г. текст звучит так: «Маша кошка. А Саша и Миша мышки»; сопровождающий его рисунок неясен [Афанасьев, 1924. С. 14]. Но в эту игру невозможно играть таким образом: двое мышек никогда не будут пойманы, игра теряет смысл. Автор внес исправления в текст («Маша кошка. А Паша мышка») и иллюстрацию [Афанасьев, 1929. С. 11].

В учебниках 1910-х гг. редко упоминается и изображается хоровод — это игровое занятие для молодежи, а не для детей: «На зеленом лугу недалеко

от храма, в праздник девки и парни водят хороводы». В следующем десятилетии хоровод водят и дети: «Маша дала руку Мише (и проч.), водили хоровод» [Борзова, 1924. С. 42; Горобец, 1925. С. 35]. Видимо, объективно произошедшая редукция жанра народного творчества, как и при переходе от песен к игровым припевкам, быстро нашла отражение и в букварях. Нам удалось обнаружить пример удачной попытки общественно-политического воспитания детей через игру: исподволь, ненавязчиво проведена параллель между хороводом (где все держатся за руки) и советом (также объединяющим людей) [Венгров, 1926. С. 21].

Гораздо шире, чем летние, представлены в азбуках и букварях обоих периодов зимние подвижные игры: учение шло именно зимой, эту живую реальность наблюдали учителя, авторы учебных пособий, иллюстраторы. В учебниках 1910-х гг. деревенский колорит явно берет верх: из текстов неясно, где происходит действие, а на иллюстрациях дети одеты скорее по-деревенски, чем по-городскому [Букварь «Живое слово», 1913. С. 4]. Они играют в снежки, лепят снежную бабу и, по толстовской традиции, «куклу из снега», катаются с гор на санях, санках, салазках, лубках, на скамейках и шайках [Барышников, 1912. С. 14, 102; Букварь новой народной школы, 1917. С. 36, 53; Букварь «Живое слово», 1913. С. 40; Грачев, 1908. С. 80; Гречушкин, 1904. С. 20; Давыдкин, 1916. С. 33; Даниленко, 1904. С. 50; Дудышкина, 1908. С. 31; Еремин, 1902. С. 30; Жирков, 1904. С. 9; Зачиняев, 1912. С. 63, 64; Корзунов, 1915. С. 37; Криж, 1904. С. 44; Крылова, 1913. С. 32; Лебедев, 1902. С. 45; Лозанов, 1905. С. 30; Никитин, 1912. С. 43; Новая краткая азбука с рисунками, 1917. С. 88; Пастухов, 1905. С. 49; Скворцов, 1914. С. 24; Тимофеев, 1910. С. 27; Толстой, 1894. С. 51; Тулупов, 1917. С. 18; Утро, 1900. С. 6, 14]. На иллюстрациях учебников 1920-х гг. также на фоне сельской зимы реалистично даны приспособления для катания с гор — те же санки, салазки, перевернутая скамейка (для катания ее надо было приготовить заранее, поливая водой на морозе); имеются изображения детей с ледянками на веревках (их делали из замороженной корзины или решета) [Богоявленский, 1927. С. 55; Фортунатова, 1928. С. 24, 43]; нередко изображения катающихся на коньках детей [Богоявленский, 1928. С. 62–63; Борзова, 1923. С. 78].

Представляют интерес аналитические задания, при составлении которых авторы азбук и букварей использовали названия и изображения игровых предметов. Отметим сразу, что игрушки и игры составляют в ряду предложенных предметов и сценок небольшую часть от общего числа бытовых сюжетов.

При «картинном чтении» в начале обучения дети составляли рассказы по картинкам; лишь один раз в учебниках 1910-х гг. нами обнаружены среди этих картинок игровые сюжеты (дети играют в лошадки, бабки, жмурки и ...дерутся) [Павленков, 1909. С. 48]. Они получали и задания: по кар-

тинкам назвать предметы (игрушки), изображенные на рисунке, игрушки девочек и мальчиков [Скворцов, 1914. С. 41]; соотнести рисунки и подписи к ним; нарисовать и подписать игры и игрушки; выписать отдельно названия учебных вещей и игрушек, изображенных на картинке [Шапошников, 1927. С. 11, 12, 14]; глядя на рисунки, ответить на вопросы: «Кто что делает?», «Что можно делать с предметом?», «Каковы по форме, по виду?» [Азбука в картинках, 1909. С. 25, 42–43, 45; Грачев, 1908. С. 55, 76; Деркачев, 1900. С. 60; Деркачев, 1901. С. 22; Деркачев, 1905. С. 72–73; Пастухов, 1905. С. 43; Скворцов, 1914. С. 65, 78; Тимофеев, 1910. С. 7].

В азбуках и букварях широко представлены загадки — от самых простых до довольно сложных: народные, шуточные, литературно оформленные [Павленков, 1909. С. 46]. Разгадки к ним даны в виде рисунков, перевернуто напечатанных слов, на отдельном листе в конце книги под номерами. В дидактических целях приводятся игры с буквами и словами — ребусы (графические загадки, где загадываемые слово или фраза даны в виде рисунков в сочетании с буквами и другими знаками) с заголовком «Задачи для письма» [Там же. С. 45], составленные довольно примитивно ребусы-пословицы [Самойлов, 1917. С. 17, 18].

Одно изображение занимательного игрового характера для рассказа учителя пришло в букварь «Ручеек» из глубины веков: мальчик учит мать грамоте по карточкам с буквами, она составляет из них квадрат — «нос, осы, сын» [Богоявленский, 1927. С. 20]. Этот квадрат — упрощенный и русифицированный вариант палиндрома на латыни, известного с IV в. н.э., магического квадрата «Пахарь Арепо» («Sator Arepo tenet opera rotas»). В методическом приложении к букварю следует пояснение: « Степа любит эти слова за то, что можно читать 2 раза» [Богоявленский, 1926. С. 19] — слева направо и сверху вниз («Пахарь Арепо» читается по четырем направлениям).

Образы пионеров и октябрят в букварях встречаются нечасто. Исключение — выдержавший несколько изданий букварь «Пионер», пример «идейной насыщенности материалов» [От азбуки Ивана Федорова, 1974. С. 186], чрезмерной политизации содержания и лозунговости форм. Пионеры в букварях выступают как нечто новое, интересное для учащихся 1-й ступени, особенно — деревенской школы. Игр пионеров почти нет, хотя в эти годы игра занимала значительное место в работе пионерских отрядов и звеньев [Ефимова, 2002; Ефимова, 2013]. В 1920-х гг. издано немало сборников игр, в т.ч. и ориентированных на пионеров [Смоляров, 1925; Смоляров, 1926; Корнильева-Радица, 1925–1929]. В букварях городские пионеры, расположившиеся в палатках у леса, помогают деревенской семье, оставшийся без кормильца; деревенские дети с интересом включаются в этот труд [Богоявленский, 1927. С. 41], их захватывает пионерская атрибутика, они играют в пионеров, ходят «с флагом под барабан,

как пионеры», делают гимнастику, представляя работу молота и серпа [Там же. С. 67, 68]. Таков был имидж пионеров в представлении авторов и иллюстраторов учебников.

Косвенно в игровых иллюстрациях нашли отражение общепедагогические парадигмы. Так, в учебниках 1920-х гг., когда в педагогике превалировала тема труда [Ефимова, 2012], имеются иллюстрации, тексты к которым посвящены включению игровых элементов в учебный труд или в труд по самообслуживанию: изготовление детьми настольных игр, лепка игрушек из глины для себя, для младших и даже на продажу в организованном в классе кооперативе «Смычка» оценивалось авторами букварей как достойнейшее занятие [Афанасьев, 1924. С. 71, 97–100; Афанасьев, 1929. С. 70; Богоявленский, 1929. С. 53; Поршнева, 1924. С. 49–50; Фортунова, 1928. С. 26; Фрилянд, 1924. С. 22, 24; Яновская, 1924. С. 12]. Сюда же можно отнести общий труд учеников на школьном дворе по постройке снежной горки [Поршнева, 1924. С. 63–64].

Изображения предметов, связанных с повседневной жизнью ребенка, — неотъемлемый элемент всех учебников для начального обучения. Распределение учебного материала, связанного с играми, в учебниках неравномерно. Так, игры и игрушки городских детей встречаются на иллюстрациях в букварях чаще, чем игры и игрушки деревенских детей (несмотря на повышенное внимание букварей 1920-х гг. именно к сельским сюжетам).

Значительная часть иллюстраций, связанных с играми, находится в начальной части букварей; чем ближе к концу учебного года, тем меньше игр. Как нами уже отмечалось, изображения игр (игровых действий) встречаются в азбуках и букварях гораздо реже, чем изображения игрушек (игровых предметов), что можно объяснить сложностью их выполнения. Предметы быта изображаются гораздо чаще, чем игрушки; повседневные бытовые действия — чаще, чем игровые действия. Это характерно для обоих периодов и объясняется как недостаточной компетентностью авторов и художников в детских играх, так и сознательным стремлением к увеличению в содержании учебников неигровой части. Последнее отражает бытующее (и бытовавшее сто лет назад) мнение, что с началом школьного учения игра для ребенка закончилась. Из всех атрибутов детской жизни игры и игрушки более всего проникают в душу ребенка; в младшем школьном возрасте с появлением новых обязанностей, расширением круга общения и кругозора игры не покидают мир детства, а приобретают еще большую ценность.

1910–1920-е гг. богаты социальными переменами, однако игровой багаж младшего школьника не претерпел особых изменений, несмотря на некоторое изменение взгляда педагогов на игры. В букварных иллюстрациях, посвященных играм детей, естественным образом превалируют дидактические цели: никто из авторов и художников не ставил целью создание анто-

логии детских игр. Изображения в букварях и азбуках, связанные с играми детей, интересны и ценны тем, что иллюстраторы воплотили в них свой собственный игровой опыт, свои наблюдения над детской жизнью, свои педагогические взгляды на роль игры в детской жизни и стереотипы общественного сознания, существующие в этой области. Из иллюстраций азбук и букварей тех давних лет современный читатель может узнать немало о характерных играх детей; таким образом эти издания приобретают характер источников по игровой культуре, по истории детства России начала XX в.

Библиография

Андреева В.А. Дизайн учебной книги в России: художественно-техническое оформление азбук и букварей: история и современная практика. Дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2006. 200 с.

Баранникова Н.Б., Безрогов В.Г., Тендрякова М.В. Правило в(з)гляда: к теории семантико-педагогического анализа иллюстрации в учебнике для начальной школы // «Картинки в моем букваре»: педагогическая семантика иллюстраций в учебнике для начальной школы. Москва, 2013. С. 9–60.

Букварь — это молот: учебники для начальной школы на заре Советской власти, 1917–1932 гг.: сб. науч. трудов и материалов / Российская академия образования, Науч. пед. б-ка им. К.Д. Ушинского, Ин-т теории и истории педагогики, Российский гос. гуманитарный ун-т; [редкол.: Маркарова Т.С. (пред.) и др.]. Москва, 2011. 367 с.

Василевская Н.Ю. Аналитические аспекты изучения и историографии букваря // Наука о книге: традиции и инновации: к 50-летию сборника «Книга. Исследования и материалы»: Материалы XII Междунар. научной конференции по проблемам книговедения (Москва, 28–30 апреля 2009 года). Ч. 1. Москва, 2015. С. 230–232.

Григорьев В.М. Народные игры и традиции в России. Москва, 1991. 173 с.

Ефимова Е.А. Игрушки и игры в азбуках и букварях начала XX века // Начало учения детям: Роль книги для начального обучения в истории образования и культуры: сб. материалов Международной научной конференции (8–12 октября 2014 года). Москва, 2014. С. 121–186.

Ефимова Е.А. Игры двадцатых годов (по материалам печати и архивов) // Теория и история игры. Вып. 2. / Отв. ред. В.М. Григорьев, С.В. Григорьев. Москва, 2002. С. 128–132.

Ефимова Е.А. Репертуар детских игр в букварях 1920-х годов // «Картинки в моем букваре»: педагогическая семантика иллюстраций в учебнике для начальной школы. Москва, 2013. С. 213–244.

Ефимова Е.А. Связь игры и труда в учебной и педагогической литературе 1920-х гг. // Мировая словесность для детей и о детях: сб. Международной научно-практической конференции. Москва, МПГУ, 27 июня — 2 июля 2012 г. Москва, 2012. С. 172–179.

Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории: учебное пособие для гуманитар. спец. / И.Н. Данилевский, В.В. Кабанов, О.М. Медушевская, М.Ф. Румянцева. Москва, 1998. 701 с.

Кабашева О.В., Маркарова Т.С., Власова Т.А., Безрогов В.Г. и др. «Картинки в моем букваре»: педагогическая семантика иллюстраций в учебнике для начальной школы. Москва, 2013. 356 с.

Корнильева-Радица М.А., Радин Е.П. Новым детям новые игры. Подвижные игры школьных и внешкольных возрастов от 7 до 18 лет в рефлексологическом и педологическом освещении [пять изданий]. Москва, [1925–1929].

От азбуки Ивана Федорова до современного букваря. Москва, 1974. 238 с.

Полевина Е.В. Иллюстрация детской книги как источник и средство эстетического развития младших школьников — читателей детских библиотек. Дисс. ... канд. пед. наук. Москва, 2003. 235 с.

Ромашина Е.Ю. «Забава и польза для детей»: азбука в картинках в учебном книгоиздании России XIX века // Текст. Книга. Книгоиздание. 2017. № 2. С. 76–99.

Ромашина Е.Ю. Взаимосвязи текста и визуального ряда в российских школьных учебниках рубежа XIX–XX вв. // Проблемы современного образования. 2014. № 6. С. 135–148. Электронный ресурс: www.pmedu.ru/res/2014_6_10.pdf (дата обращения 4.02.2019).

Ромашина Е.Ю. Динамика визуального ряда в «Азбуке» Н.Ф. Бунакова: 1871–1912 гг. // Отечественная и зарубежная педагогика. 2015. № 1. С. 30–51.

Ромашина Е.Ю. Методологические проблемы исследований визуального ряда школьных учебников (по материалам российских азбук и букварей второй половины XIX века) // Методологические проблемы междисциплинарных исследований в сфере наук об образовании: Сб. мат. Всеросс. сетевой научно-практич. конф. с международ. участием, посвященной 90-летию академика РАО В.В. Краевского. Тула, 2016. С. 253–259.

Русина Ю.А. Методология источниковедения: учебное пособие для студентов, обучающихся по программе бакалавриата по направлению подготовки 030600 «История». Екатеринбург, 2015. 202 с.

Смоляров Я. Игры юных пионеров. Москва, 1925. 76 с.

Смоляров Я. Пионерам об игре. Москва; Ленинград, 1926. Серия: Как работать пионеру. Беседы вожатого / Под ред. ЦБ юных пионеров. № 13. 30 с.

Советская игрушка: сб. Межведомственного научно-художественного совета по игрушке и игровым материалам Всекопромсовета и музея игрушки. Вып. 1. Москва, 1931. 64 с.

Тетерин И.И. Визуальный ряд российских азбук и букварей XIX — начала XX вв.: динамика дидактических функций. Дисс. ... канд. пед. наук. Тула, 2017. 211 с.

Учебники детства: Из истории школьной книги VII–XXI веков // Труды семинара «Культура детства: нормы, ценности, практика». Вып. 13. Москва, 2013. 406 с.

Фомин Д.В. Эволюция оформления книги в 1920 — начале 1930-х гг.: (традиции и новаторство). Дис. ... канд. ист. наук. Москва, 1999. 250 с.

Азбуки, буквари, методические указания

Азбука в картинках: для домашнего обучения: чтение, письмо, картины для бесед / Сост. Н. Т[улупо]в. Москва, 1909.

Афанасьев П.О. Читай, пиши, считай. Букварь с материалом для чтения, письма и счета. Изд. 2-е. Москва; Ленинград, 1924.

Афанасьев П.О. Читай, пиши, считай. Букварь с материалом для чтения, письма и счета. Изд. 20-е. Москва; Ленинград, 1929.

Барышников П.И. Русская хрестоматия (Азбука и первая после букваря книга для чтения): с прил. материала для церков.-славян. чтения, крат. сведений из рус. грамматики и задач для письм. упражнений. Ч. 1: Курс первого отделения городских и сельских училищ. Изд. 11-е. Москва, 1913.

Богоявленский Л.П., Жебунова М.Н., Рыбникова М.А. Методические указания к букварю «Ручеек». Москва; Ленинград, 1928.

Богоявленский Л.П., Жебунова М.Н., Рыбникова М.А. Методическое приложение к букварю «Ручеек». Москва; Ленинград, 1926.

Богоявленский Л.П., Жебунова М.Н., Рыбникова М.А. Ручеек. Букварь для деревенской школы. Москва; Ленинград, 1927.

Богоявленский Л.П. Школа и город. Букварь. Изд. 2-е. Москва; Ленинград, 1929.

Борзова П.А. Первый вылет. Букварь для детей. Москва; Петроград, 1923.

Борзова П.А. Светлый путь. Букварь для детей. Москва; Ленинград, [1924].

Букварь «Живое слово» для классного и домашнего обучения чтению и письму / Сост. учителями московс. город. школ; под ред. А.А. Сольдина. Москва, 1913.

Букварь новой народной школы: для классного и домашнего обучения по чтению и письму / Сост. кружком учителей; под ред. Ф. Борисова, Н. Лаврова, А. Сольдина. Изд. 10-е. Москва; Петроград, 1917.

Вахтеров В.П. Первый шаг: букварь для письма и чтения. 6-е изд. Москва, 1902.

Венгров Н., Осмоловский Н. Мы в школе. Букварь для школ Сибири. Изд. 5-е, стер. Новосибирск, 1926.

Горобец А. Из деревни. Букварь для школ I ступени. Изд. 5-е. Москва, 1925.

Грачев А. Золотая нива: букварь для обучения русской и церков.-славян. грамоте по наглядно-звуковому способу. Рига, 1908.

Грещушкин С.И. Мир Божий: русская азбука для обучения чтению и письму. Москва, 1904.

Давыдкин М., Селезнев И. Ручеек: букварь для классного и домашнего обучения чтению и письму: с рисунками, письм. упражнениями, церков.-славян. чтением и разрезной азбукой. Москва, 1916.

Даниленко. Азбука для обучения русскому и церковно-славянскому письму-чтению. Екатеринослав, 1904.

Деркачев И.П. Новая первинка: Первые вопросы ребенка. 3-е изд. Москва, 1901.

Деркачев И.П. Родная азбука. Изд. 4-е. Москва, 1905.

Деркачев И.П. Школьные ступени. Вып. 1: Азбучка и первое после азбучки самостоятельное чтение. 7-е изд. Москва, 1900.

Дудышкина А. Руководство к преподаванию по букварю. Москва, 1915.

Дудышкина А. Я могу читать!: букварь, составленный по американской системе. Санкт-Петербург, 1908.

Еремин Н., Некрасов Н. Азбука совместного обучения чтению и письму. Санкт-Петербург, 1902.

Жирков И. Азбука для сельских школ, русская и церковно-славянская с разнообразным материалом для самостоятельных письменных работ и многими рисунками в тексте. Изд. 3-е. Москва, 1904.

Зачиняев А. Букварек: прямой рукописный шрифт. Санкт-Петербург, 1912.

Зернова М. Новая русская азбука. Москва, 1912.

Корзунов П.Т. Родная нива: букварь для обучения чтению и письму. Москва, 1915.

Криж В.О. Азбука для сельских школ, русская и церковно-славянская с разнообразным материалом для самостоятельных письменных работ и многими рисунками в тексте / Сост. И.О. Жирков [В.О. Криж., псевд.]. 4-е изд. Москва, 1904.

Крылова М.А., Скворцов Н.А., Ульянов А.Н., Хатунский С.В. Пора читать! Букварь для школ и домашнего обучения. Изд. 2-е, испр. Москва, 1913.

Лебедев В. Учение свет: Русский букварь: Чтение и письмо. Москва, 1902.

Лозанов Н.Н. Азбука для совместного обучения русскому письму-чтению и церковно-славянскому чтению, с постепенным осложнением материала для чтения и письма, и с приложением к каждому уроку самостоятельной работы: для народных училищ и домашнего обучения. Москва, 1905.

Львов И. Начальное слово: азбука письма русского и церков.-славян. чтения для русских и инородцев. Москва, 1910.

Мюльман Р. Азбука и первая после азбуки книжка для чтения, составленная по наглядному методу. Рига, 1903.

Никитин П.Я. Ключик: букварь для обучения чтению. Екатеринодар, 1912.

Новая краткая азбука с рисунками. Изд. 6-е. Москва, 1900.

Новейшая полная Российская азбука, содержащая в себе: молитвы, духовно-нравственные басни и таблицу умножения. Изд. 8-е. Москва, 1903.

Новый наглядный букварь «Детский мир»: естественный метод обучения чтению: с художеств. раскрашенными картинками, рисунками, прописями, рисованием и рукопис. чтением / Сост. «Кружком преподавателей»; под ред. Ал. Стеблева. 5-е изд. Москва, 1917.

Павленков Ф.Ф. Наглядная азбука для обучения и самообучения грамоте по наглядно-звуковому способу. 19-е изд. Санкт-Петербург, 1909.

Пастухов А.И. Дружок: год первый: азбука и первая после азбуки книга для рус. и церков.-славян. чтения с письм. и арифмет. упражнениями. Москва, 1905.

Поршнева М.К. Грамота. Букварь для сельских школ: для школ I ступени. Москва, 1924.

Руднев В. Родной мирок: русский букварь и первая после букваря книжка для чтения: учеб. рук. для первого года обучения в нар. шк. Изд. 21-е, стер. Санкт-Петербург, 1907.

Самойлов. Новая русская народная азбука / [Сост. учитель Самойлов]. Москва, 1917.

Сверчков И. Пионер. Детский букварь. Изд. 3-е, перераб. Ленинград, 1925.

Скворцов Н.А. Моя любимая азбука. Москва, 1914.

Тимофеев М.И. Азбука для обучения грамоте по естественному методу с изображением видимых органов речи и с рисунками по американской системе. Изд. 2-е, перераб. Одесса, 1910.

Толстой Л.Н. Новая азбука. Москва, 1894.

Тулунов Н.В. Наглядный букварь для обучения русской и церковно-славянской грамоте и первоначальному счислению. Изд. 22-е, стер. Москва, 1917.

Утро: букварь / Сост. кружком народных учителей. Москва, 1900.

Флеров В.А. Новый русский букварь для обучения чтению и письму применительно к «Новому способу обучения слиянию звуков». Изд. 26-е. Санкт-Петербург, 1917.

Фортунатова Е.Я., Шлегер Л.К. Школа и деревня. Букварь. Москва; Ленинград, 1928.

Фрилянд Ф., Шалыт Е. За работу! Букварь. Москва, 1924.

Ционглинская Е. Живые голоса. Букварь. Москва, 1924.

Шапошников И.Н. Живое письмо. Первые ступени правописания в связи с работами по развитию речи и наблюдению над языком. Первый год обучения в городской школе. Москва, 1927.

Шапошников И.Н. Живые звуки для детей. Первая книга в жизни ребенка вместо букваря. Дидактический материал при обучении грамоте по методу автора. Ленинград, 1926(а).

Шапошников И.Н. Живые звуки для детей. Первая книга в жизни ребенка вместо букваря. Дидактический материал при обучении грамоте по методу автора. Изд. 2. Москва; Ленинград, 1926(б).

Яновская Э. Труд и игра. Букварь. Москва, 1924.

УДК 122/129

О.В. Рыжкова, О.В. Ryzhkova

ДЕТСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ «МУРЗИЛКА» КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ РЕКОНСТРУКЦИИ ИНДОКТРИНАЦИИ «СОВЕТСКОСТИ» В 1927–1932 ГОДЫ

CHILDREN'S ILLUSTRATED MAGAZINE "MURZILKA" AS A SOURCE OF VISUAL INFORMATION FOR RECONSTRUCTION OF INDOCTRINATION OF "SOVIETNESS" IN 1927–1932

Аннотация: иллюстрированные журналы можно рассматривать как синтетические визуально-вербальные исторические источники. В статье на основе контент-анализа визуальной информации, размещенной на страницах детского журнала «Мурзилка»

ка», выявлена динамика его советизации в 1927–1932 гг., описаны основные темы и техники индоктринации «советскости» с помощью визуальных образов. Сделан вывод о том, что «Мурзилка» был эффективным «визуально-вербальным» конструктором по «осовечиванию» детей в СССР.

Abstract: Illustrated journals can be considered as synthetic visual-verbal historical sources. The article based on the content analysis of visual information placed on the pages of the children's magazine "Murzilka" reveals the dynamics of its Sovietization in 1927–1932, describes the main topics and techniques of indoctrination of "sovietness" with the help of visual images. It is concluded that "Murzilka" was effective "visual-verbal" "sovietisation" designer of children in the USSR.

Ключевые слова: историческая наука, детский журнал «Мурзилка», образительные источники, визуальная информация, письменные источники, «советскость», индоктринация, контент-анализ, СССР, 1920–1930-е гг.

Keywords: historical science, children's magazine "Murzilka", visual sources, visual information, written sources, "sovietness", indoctrination, content analysis, USSR, 1920–1930.

В 2010-е гг. актуализировалось внимание исследователей к феномену индоктринации, являющейся универсальным свойством всех человеческих обществ и, в соответствии с этологическими представлениями, важнейшим способом социальной адаптации человека, основная цель которого — стимулирование и поддержание единства группы [Бутовская, Тишков, 2018. С. 16, 14]. Исследователи указывают на двусторонний характер индоктринации — это процесс: с одной стороны, целенаправленного распространения властвующими группами в общественном пространстве неких идей (идеологем), ценностей, доктрин, стереотипов и оценок с целью формирования в массовом сознании определенных взглядов, представлений и установок, с другой — некритического восприятия человеком предлагаемых ему мнений, идей или доктрин [Малькова, 2018. С. 24]. Имея под собой биологическую базу, содержательно индоктринация культурно обусловлена. Ее цели трансформируются в соответствии с потребностями конкретного общества, конкуренцией с другими группами, формированием положительных установок в отношениях между конкретными группами, дегуманизацией врагов или расширением границ кооперации за пределы данного сообщества [Там же. С. 22].

Механизмы индоктринации были широко задействованы сразу после установления советской власти. В стране стала создаваться многоканальная система, направленная на формирование «нового человека». Одним из таких каналов пропаганды советского дискурса — наряду с единой трудовой школой и ее учебниками [Баранникова и др., 2012; Рожков, 2014, и др.], музейным пространством, кино, художественной литературой, образительным и музыкальным искусством [Сибиряков, 2018; Степанова

2015] — стали периодические издания [см., например: Трофимов, Клинова, 2017]. Задача данной статьи — охарактеризовать детский ежемесячный литературно-художественный журнал «Мурзилка» как источник визуальной информации о процессе индоктринации «советскости» в сознание юных граждан СССР. Прежде чем приступить к анализу визуального контента, напомним историю возникновения журнала и образа Мурзилки.

Журнал печатался с 16 мая 1924 г. тиражом 20 000 экземпляров как официальное издание «Рабочей газеты» и был адресован детям старшего дошкольного и младшего школьного возраста. До 1991 г. являлся органом ЦК ВЛКСМ и Центрального совета Всесоюзной пионерской организации имени В.И. Ленина. Динамика тиража и цен на журнал в изучаемый период представлена в таблице 1 (составлена по: [Мурзилка, 1927–1932]). Как видим, за пять лет тираж вырос в 2,5 раза.

Таблица 1

Динамика тиража и цены журнала «Мурзилка» в 1927–1932 гг.

Год издания	Тираж экз.	Подписная цена на год, руб.	Цена одного номера журнала, руб.
1927	120 000	6,50	0,50
1928	150 000	5,00	0,50
1930	200 000	3,60	0,30
1931	265 000	3,60	0,30
1932	300 000	3,60	0,30

Назван журнал по имени сказочного существа Мурзилки, рождение которого приходится еще на досоветский период. В конце XIX в. канадский художник и писатель П. Кокс придумал крохотных человечков «брауни» и стал делать серии рисунков с текстами об их необыкновенных приключениях. Впервые приключения под названием «The Brownies» появились в журнале «Wide Awake» (1881). Рисунки увидели издатели из Петербурга (Товарищество М.О. Вольфа) и решили напечатать их. Текст к ним написала русская писательница А.Б. Хвольсон. В 1887 г. в иллюстрированном журнале для детей «Задушевное слово» была опубликована сказка «Мальчик с пальчик, девочка — с ноготок», где впервые появились прототип Мурзилки и его друзья. В 1889 г. вышло «Царство малюток. Приключения Мурзилки и лесных человечков в 27 рассказах А. Хвольсон с 182 рисунками Кокса» [Царство малюток, 1889]. Книга переиздавалась в 1898, 1902 и 1915 гг. [Дом Мурзилки]. У Хвольсон Мурзилка — хвастунишка и лентяй, щеголяющий в черном фраке, с огромным белым цветком в петлице и моноклем в глазу, в шелковом цилиндре и штиблетах с длинными носами, с элегантной тростью.

Оставить Мурзилку таким сказочным «буржуазным» персонажем в СССР было нельзя, поэтому писатель А.А. Федоров-Давыдов превратил

его в дворянку. Претерпевший превращение Мурзилка стал «политкорректным»: подходил под определение природы (был животным), избавился от аристократической тросточки и цилиндра, приобрел «рабочекрестьянское происхождение» как беспородный четвертый щенок мамы-Жучки, подаренный слесарем Герасимом своему сыну. Трансформация облика Мурзилки на этом не закончилась. В один прекрасный день щенок исчез со страниц журнала. В июле 1937 г. вышел 7-й номер «Мурзилки» с «Экстренным сообщением»: «Наконец-то нашелся Мурзилка. Его поймал художник Каневский и притащил в редакцию. Посмотрите на обложку — там ты увидишь Мурзилкин портрет». С той поры и до настоящего времени Мурзилка — желтый пушистый персонаж в красном берете, с шарфом на шее и фотоаппаратом на плече.

В становлении журнала участвовали известные советские писатели: К.И. Чуковский, С.Я. Маршак, М.М. Пришвин и др. Печатались в нем произведения различных жанров: рассказы, стихи, сказки, загадки, очерки. Практически на всех страницах были цветные или черно-белые рисунки. Журналы выбранного хронологического диапазона иллюстрировали 14 художников: Е.А. Афанасьева, А.А. Брей, В.А. Ватагин, Д.В. Горлов, В.С. Житинев, К.С. Елисеев, А.М. Каневский, К.В. Кузнецов, М.М. Михаэлис, Д.П. Мощевитин, А.А. Пластов, К.П. Ротов, М.Б. Храпковский, Т.Г. Шевченко [Художники, 2013]. Журнал издавался в формате А4; со временем появились шмуцтитул, приложения; для размещения текстовой, прежде всего рекламной, информации использовалась и 2–3-я страницы обложки. Объем номеров в интересующие нас годы колебался от 34 до 38–40 страниц. Журнал был ежемесячным, но иногда печатались совмещенные номера (например, № 9–10 за 1932 г.). В 1927–1928 гг. при журнале выходила «Мурзилкина газета».

Для решения задачи, заявленной в данной статье, формализованному и неформализованному анализу была подвергнута визуальная информация всех номеров журналов за 1927, 1928 и 1930–1932 гг. Число исследованных страниц выборочной совокупности — 2079. При этом учитывались и обложки, и приложения, т.е. все страницы, содержащие текст и/или изображения. Уточним, что вслед за А.Ю. Рожковым под термином «советскость» мы понимаем «социально-культурный комплекс мировоззренческих установок и поведенческих норм, прививаемых советской пропагандой и воспитательными практиками детям в СССР с целью формирования у них советской (коммунистической) идеологии, советской идентичности, кристаллизации советских символических универсумов» [Рожков, 2017. С. 58]. Важнейшим идентификационным признаком «советскости» является противопоставление советского канона всему «чужому», «чуждому» — досоветскому (монархическому, дореволюционному) и западному (буржуазному, капиталистическому) [Там же]. Под «интегральным маркером советскости» понимается страница как единица анализа, на которой ре-

презентованы визуальные и/или текстовые маркеры «советскости». По насыщенности «советскостью» страницы были неравнозначны: от едва заметного единичного советского символа до полностраничного текста или крупного рисунка. Как «визуальный маркер советскости» выделена страница, где представлены только визуальные образы «советскости» (без текста либо с текстом, имеющим факультативное значение в сравнении с визуальной информацией). Соотношение страниц с интегральными маркерами «советскости» с общим объемом издания дает нам интегральный индекс «советскости», а соотношение страниц с визуальными маркерами с объемом журнала — визуальный индекс «советскости» [Там же. С. 59]. Суммарное значение маркеров и индексов получалось сложением интегральных и визуальных показателей. Годовые показатели индексов определялись от общего числа страниц во всех номерах журнала, изданных в течение года, а месячные — от общего числа страниц номера журнала за месяц. Полученные значения округлялись до целых.

Визуальные образы «советскости» в журнале «Мурзилка» выявлены и проанализированы в нашей предыдущей статье [Рыжкова, 2018]. В результате проведенного контент-анализа на 960 из 2079 просмотренных страниц обнаружены интегральные маркеры «советскости», на 165 — визуальные ее маркеры. Их динамика на протяжении изучаемого периода отражена в таблице 2 (составлена по: [Мурзилка, 1927–1932]). Как из нее следует, индекс «советскости» в журнале в 1927 г. составил 24 % (из каждых 100 страниц только на 24). Страниц, где доминировали рисунки, было не более 6 на каждые 100 страниц: обложка, шмуцтитул, приложение, страничка с рубрикой «Мурзилкина выставка картин» (коллаж из мелких детских рисунков) и др. В начале 1930-х гг. насыщенность журнала маркером «советскости» значительно возросла. Так, по сравнению с 1927 г. индекс «советскости» в 1932 г. увеличился в 3,25 раза, а визуальный индекс — в 2 раза. Подобные изменения в постраничной дозировке «советскости» А.Ю. Рожков выявил в букварях 1927–1932 гг. [Рожков, 2017. С. 61].

Таблица 2

Индекс советскости в журналах «Мурзилка» в 1927–1932 гг.

Год	Число страниц	Интегральный маркер советскости (число страниц)	Визуальный маркер советскости (число страниц)	Суммарный маркер советскости	Интегральный индекс советскости — %	Визуальный индекс советскости — %	Суммарный индекс советскости
1927	451	83	27	110	18	6	24
1928	440	126	26	152	29	6	35
1930	445	239	32	271	54	7	61
1931	338	243	32	275	72	9	81
1932	405	269	48	317	66	12	78
Всего	2079	960	165	1125	46	8	54

В течение года показатели советизации содержания журнала тоже менялись. Представление о помесечной динамике индекса «советскости» в «Мурзилке» дает таблица 3 (составлена по: [Мурзилка, 1927, 1932]; МС – маркер советскости, страница; ИС – индекс советскости, %): если в 1927 г. наибольшее количество маркеров «советскости» (а значит, и ее максимальные индексы) приходились лишь на четыре номера (№ 1, 5, 6, 11), то в 1932 г. показатели маркеров и индексов были стабильно высокими на протяжении всего года. В целом визуально и вербально заметно «краснели» февральский, майский, октябрьский и ноябрьский номера. Как правило, они были тематическими – посвящались новым советским праздникам: Дню Красной армии, 1 Мая, годовщине Великого Октября. Менее «советизированны» летние выпуски (№ 6–8).

Таблица 3

Помесечная динамика маркеров и индексов советскости в журнале «Мурзилка» за 1927 и 1932 гг.

№ журнала	Число страниц в номере	МС	ИС	Число страниц в номере	МС	ИС	Динамика МС/ИС
1	38	12	32	36	36	100	+ 78/3,1
2	38	8	21	37	32	86	+ 65/4,1
3	37	6	16	37	30	81	+ 65/5,1
4	37	3	8	37	32	86	+ 78/11
5	37	12	32	37	32	86	+ 54/2,6
6	40	12	30	37	26	70	+ 40/2,3
7	37	7	19	37	31	84	+ 65/4,4
8	38	5	13	37	28	76	+ 63/5,8
9	38	5	13	37	28	76	+ 63/5,8
10	38	6	16				+ 60/4,7
11	37	27	73	37	26	70	– 3/0,9
12	36	9	25	36	16	44	+ 19/1,7
Итого за год	451	110	24	405	317	78	+ 54/3,3

Советские маркеры визуализировали все окружавшее ребенка: социум, вещный мир, места, события и явления. Символические и указательные маркеры «советскости» преобладали в публичном пространстве (городские улицы, колхоз, завод, школа) и минимизированы в приватном (дом, квартира) [Рыжкова, 2018]. Подобная же закономерность выявлена А.Ю. Рожковым в букварях 1927–1932 гг. [Рожков, 2017. С. 61]. Ниже мы остановимся на том, что и как индоктринировали в сознание юных граждан СССР с помощью незатейливых картинок детского журнала.

Каждый номер «Мурзилки» начинался и завершался страницами с доминирующей визуальной (в сравнении с вербальной) информацией. Под-

счет маркеров «советскости» на обложках журнала выявил их положительную динамику: в 1927 г. маркеры советскости изображены на обложках шести номеров, а в 1932 г. — уже на девяти (относительное увеличение показателя — 32 %). Обложка превращалась в своеобразный визуальный календарь регулирования социального поведения юных читателей: рисунки ежемесячно напоминали о главных событиях и подсказывали детям, что надо делать. Вербализуем этот календарь предписываемых помесечных действий на примере обложек журнала за 1928 г.: январь — отдаем дань памяти вождю революции В.И. Ленину (изображение книжного киоска с журналами и портретами Ленина и детей, читающих «Мурзилку», на обложке которого тоже портрет Ильича); февраль — вспоминаем заслуги Красной армии, отмечаем праздник (изображение мальчика в буденовке с красной звездой); март — отмечаем Международный женский день, демонстрируем готовность помочь женщине-матери в организации домашнего быта (изображение девочки, стирающей одежду своей куклы); апрель — встречаем птиц (изображение мальчика, вешающего на дерево скворечник); май — демонстрируем солидарность с трудящимися всего мира, идем на парад с красными флагами, транспарантами (изображение детей с красными шарами и бантами); июнь-июль — отдыхаем с пользой, наблюдая за природой, общаясь со сверстниками в пионерских лагерях, укрепляя здоровье занятиями физкультурой и спортом (изображение жеребенка и мальчика с граблями, помогающего на сенокосе, — в июне, купающихся детей — в июле); август — помогаем собирать урожай, наблюдаем за природой (изображение мальчика на фоне собранных яблок); сентябрь — радуемся богатому урожаю, готовимся к школе или идем в школу за новыми знаниями (изображение детей из детского дома, встречающих грузовик с подарками); октябрь — готовимся к годовщине Октябрьской социалистической революции (изображение детей, изготавливающих праздничные украшения); ноябрь — идем на парад с красными флагами, шарами, плакатами и демонстрируем приверженность идеалам революции, готовность продолжать дело отцов по строительству нового государства (изображение праздничной колонны детей с красными транспарантами, флагами, шарами); декабрь — радуемся зиме, играем в зимние игры (изображение детей, лепящих снеговика).

Если обложки журналов за месяцы, на которые приходились советские праздники, содержательно не менялись, то визуальная информация на обложках других месяцев варьировалась — обложка превращалась в канал визуальной индоктринации то идей внутреннего и внешнего интернационализма [Мурзилка, 1932. № 9–10], то актуальных направлений политики партии (так, только за 1931 г. на обложках дважды пропагандировались идеи индустриализации [Мурзилка, 1931. № 6, 11–12]).

Тема, вынесенная на обложку, развивалась на шмуцтитуле; он превращался в визуально-вербальный рефрен основной темы номера. Особенно

это касалось праздничных номеров: февральских, майских, ноябрьских. Нередко усиливали эмоциональное воздействие рисунка мажорно-поэтические тексты. Так, монументальная фигура красноармейца в каске с красной звездой, крепко держащего в руках винтовку, направленную в сторону от себя, на обложке февральского выпуска за 1931 г. не только визуально напоминала читателям о главном событии этого месяца — Дне Красной армии, но и символизировала готовность отразить натиск любого врага. Рисунок на шмуцтитуле (изображение красноармейца, разговаривающего с мальчиком) развивал тему сохранения традиции сильной Красной армии. Помещенные рядом с рисунком «маршевые» стихи усиливали эмоциональное воздействие визуального месседжа:

Мы скоро будем взрослыми,
Держи военный шаг!
Здоровому и рослому
Не страшен враг!
Владеем мы винтовками, привык к прицелу глаз.
Надеть сумеем ловко мы
Противогаз!
Мы скоро будем взрослыми,
Держи военный шаг! [Мурзилка, 1931, № 2].

Коммеморативная тема изображений на обложке (описано выше) и шмуцтитуле № 1 за 1932 г. усиливалась поэтическим панегириком А.И. Безыменского делу Ленина (изображение Дворца Советов с венчающей его стометровой статуей В.И. Ленина):

О Солнце!
По тебе
Мы наше время метим.
И день повсюду день, и год всегда есть год.
Но мы, большевики,
Ведем особый счет
Минутам и годам. Секундам и столетьям
Прошла гряда годов... а может быть, минут?
Неважно!
Веселы
грома советской бури.
Пройдись-ка по стране рабочей диктатуры,
Социализм живет,
Его дела живут! [Мурзилка, 1932, № 1].

В 1932 г. коммеморативный акцент появился и на обложке № 4. Рисунок с изображением седовласого большевика, повязывающего красный галстук октябрятам на фоне бюста В.И. Ленина и красного знамени, общал детям: в этом месяце мы отмечаем День рождения главного героя новой страны — Ленина, адресуем свои успехи его памяти, торжественно вступаем в детскую пионерскую организацию, носящую его имя.

Почти каждый номер завершался визуальным приложением, способствующим вовлечению детей в творческую деятельность по созданию моделей советской реальности. Журнал предлагал юным читателям самим сконструировать соответствующие локусы и события по предложенному образцу. Так, используя приложение «Парад» к № 6 за 1927 г., можно было воспроизвести «бумажное» шествие представителей разных народов мимо мавзолея Ленина. Приложение № 11 за тот же год являлось основой для моделирования кооператива. Некоторые приложения посвящались играм, моделирующим «уничтожение» образов, социальных групп «уходящего» прошлого. Так, с помощью приложения к № 3 за 1932 г. дети вовлекались в игру «Безбожные кегли» (выбивание фигурок богов и служителей культа различных религий). Поясняющий текст гласил: «Мы с вами безбожники, и весь этот народец (боги и служители культа, РО) нам не очень-то нравится. Давайте-ка на них упражнять нашу меткость и ловкость!» [Мурзилка, 1932. № 3. С. 2].

Помимо обложек, шмуцтитолов и приложений визуальная информация доминировала в рубрике «Мурзилкина выставка картин», которая появилась в феврале 1927 г. Здесь размещались рисунки, присланные в редакцию юными читателями. Вернисаж-коллаж, состоявший из 11–35 рисунков, занимал чаще всего последнюю страницу номера. Результаты подсчета визуальных маркеров и индексов «советскости» детских рисунков в журнале за 1927 г. приведены в таблице 4 (составлена по: [Мурзилка, 1927]). Поражает военизированность детских рисунков (особенно в тематических февральских номерах, содержащих и текстовую, и визуальную информацию о Красной армии). Так, в № 2 за 1932 г. из 29 рисунков рубрики 28 – такой тематики [Мурзилка, 1932. № 2]. Не исключен целенаправленный подбор рисунков редколлегией. Возможно, этим объясняется та же тенденция в помесечной динамике показателей «советскости», выявленная для журнала в целом. Тем не менее, высокий уровень этих показателей впечатляет; его можно рассматривать как специфический маркер успешного «впечатывания» в сознание и подсознание дошкольников и младших школьников паттернов советской идеологии уже к исходу первого десятилетия советской власти.

Таблица 4

Динамика индекса советскости детских рисунков в журнале «Мурзилка» в 1927 г.

№ журнала	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Итого
Количество рисунков	21	22	30	29	35	35	27	35	20	11	33	271
Визуальный маркер советскости	11	6	8	9	13	13	9	7	6	6	5	93
Визуальный индекс советскости	52	27	27	31	37	37	33	20	30	55	15	34

В 1932 г. с мартовского номера вместо «Мурзилкиной выставки картин» появилась рубрика «Наши рисунки». Рисунки стали крупнее: на одной странице их помещалось 6–8, иногда они сопровождались словесными комментариями. Характер пояснительных текстов явно свидетельствует о помощи взрослых. Так, на рисунке 9-летнего Бори Боброва, изобразившего противопоставление советской и буржуазной жизни, читаем: «У капиталистов безработица, а у нас труд» [Мурзилка, 1932. № 3]. Корабль на рисунке Вовы Кускова 8,5 лет назван «Парижская коммуна» [Мурзилка, 1932. № 4].

В том же году журнал вовлек читателей в визуальную рефлексию советской повседневности, организовав конкурс детских рисунков «Наша жизнь». Коллажи из рисунков, отобранных по итогам конкурса, стали специфическими визуально-вербальными рапортчиками о жизни в советской стране к 15-летию Октябрьской революции. Некоторые поступившие на конкурс рисунки вынесены на обложку, другие использованы для иллюстрации журнальных текстов. Так, рисунок Т. Провоторовой «Детская площадка им. III Интернационала» украсил обложку августовского номера журнала [Мурзилка, 1932. № 8], а рассказ в июльском номере «О Сереже и Тосе, детсаде и о займе» проиллюстрирован 13 рисунками детей [Мурзилка, 1932. № 7].

Детская визуальная рефлексия происходившего в стране присутствовала и в рубрике «Мурзилкина почта». Некоторые письма детей сопровождались рисунками, в которых также встречались советские маркеры.

Таким образом, страницы журнала с доминирующей визуальной информацией последовательно индокринировали в сознание читателей советский дискурс, способствующий формированию нового типа личности — «советского человека», который должен был обладать следующими качествами: ориентацией на коллектив при организации своей жизнедеятельности и зависимостью от общественного мнения; «идейностью», связанной со стремлением воплотить в жизнь идеалы, пропагандируемые идеологами советского общества; оптимизмом и верой в достижение поставленных целей; высоким уровнем социальной ответственности; трудолюбием и уважением к труду других людей, бескорыстием; патриотизмом, чувством гордости за общество, в котором живет и которому служит [Ильюшенко, 2017. С. 459].

Рисунки на страницах журнала, где доминировал текст, тоже содержали вышеописанные символы и смыслы «советскости».

Какие же техники использовались в журнале для более эффективного «впечатывания» нужных идей в сознание юных читателей с помощью визуальных образов «советскости»? Выявленные приемы условно можно разделить на две группы. К первой относятся приемы работы с изображением: масштабирование и локализация изображений; увеличение «дозировки» советских символов; повторяемость сюжетов, их привязка к ка-

лendarю официальных праздников; изъятие образов «уходящего мира» из журнального контента; натуралистичность образов изображаемого настоящего и конструируемого мира; визуализация актуальных общественных тем; эмоциональность, позитивность образов советских людей; взаимодополнение визуального ряда вербальным и наоборот; визуализация разножанровых текстов, представленных в журнале.

Вторая группа включает приемы работы с читателем, которого надо было мотивировать правильно считывать смысл с визуальной информации, подготовленной редакцией журнала (сочетание идеологизированных и практикоориентированных, познавательных-развлекательных текстов); игровой метод (изображение процесса вовлечения детей в повседневные практики взрослых в процессе игры); интерактивность (в процессе чтения детям предлагалось включиться в диалог с редакцией журнала, высказать свою позицию, описать и визуализировать опыт участия в деле строительства нового мира: рубрики «Мурзилкина выставка картин», «Наша жизнь», «Мурзилкина почта»); соревновательность (журнал стал организатором соревнования среди читателей по сбору средств для воплощения в жизнь планов великих строек социализма: рубрика «Красная доска»); моральное и материальное поощрение наиболее активных участников организуемых журналом мероприятий; персонификация и адресность общения с читателями.

Таким образом, анализ визуальной информации журнала «Мурзилка» за 1927–1932 гг. позволяет сделать вывод: этот детский литературно-художественный журнал стал своеобразным «визуально-вербальным конструктором» новой реальности, новых социальных практик и норм поведения, которые в игровой форме осваивали его юные читатели. Картинки программировали их желаемую социальную активность, впечатывали в сознание юных читателей картину биполярного мира. Если рассматривать весь визуально-вербальный контент журнала как единый текст, нарратив, то обложка являлась своеобразным мажорным визуальным вступлением в рассказ о жизни в СССР, а визуальные приложения и рубрики «Мурзилкина выставка картин», «Наши рисунки» — не менее мажорным завершением разножанрового повествования. Одновременно эти рубрики, составленные из детских рисунков, можно расценивать как тест на усвоение читателями визуального и вербального советского нарратива.

Библиография

Баранникова Н.Б., Безрогов В.Г., Макаревич Г.В. Литературно-дидактический канон в «крестьянском» букваре В.Н. Сатарова 1900-х годов // *Мировая словесность для детей и о детях* / Ред. И.Г. Минералова. Вып. 16. Москва, 2012. 130–138.

Баранникова Н.Б., Безрогов В.Г., Тендрякова М.В. Правило в(з)гляда: к теории семантико-педагогического анализа иллюстрации в учебнике для начальной

школы // «Картинки в моем букваре»: педагогическая семантика иллюстраций в учебнике для начальной школы / Ред. Н.Б. Баранникова, В.Г. Безрогов, М.А. Козлова. Москва, 2013. С. 9–60.

Бутовская М.Л., Тишков В.А. Феномен индоктринации // Медийная индоктринация: антропологические исследования / Отв. ред. В.К. Малькова, В.А. Тишков. Москва, 2018. С. 14–23.

Дом Мурзилки. Электронный ресурс: murzilka.org/home/about-magazine (дата обращения 10.06.2019).

Илюшенко Н.С. Конструирование «советского человека» средствами педагогических технологий // Эпоха социалистической реконструкции: идеи, мифы и программы социальных преобразований: сб. науч. трудов / Гл. ред. Л.Н. Мазур. Екатеринбург, 2017. С. 453–460.

Малькова В.К. Индоктринация и некоторые ее проблемы // Медийная индоктринация: антропологические исследования / Отв. ред. В.К. Малькова, В.А. Тишков. Москва, 2018. С. 24–42.

Мурзилка: журнал. 1927, 1928, 1930–1932.

Рожков А.Ю. Визуальные образы «советскости» в школьном букваре 1927–1932-х гг.: контент, структура, динамика // Вестник ПСТГУ. Серия IV: Педагогика. Психология. 2017. Вып. 45. С. 57–72.

Рожков А.Ю. Иммунизация «советскости»: северокавказский букварь как транслятор идеологии (1927–1932 гг.) // «Начало учения детѣм»: роль книги для начального обучения в истории образования и культуры: сб. ст. / Под ред. В.Г. Безрогова, Т.С. Маркаровой. Москва, 2014. С. 277–307.

Рожков А.Ю. Школьный букварь как канал учебно-пропагандистского дискурса: техники индоктринации «советскости» в 1927–1932-е гг. // Культура и власть в СССР. 1920–1950-е годы: Материалы IX международной научной конференции. Санкт-Петербург, 24–26 октября 2016 г. Москва, 2017. С. 355–367.

Рыжкова О.В. Визуальные образы «советскости» в детском журнале «Мурзилка» 1920–1930-х гг. // Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации: сб. науч. трудов / Под ред. О.В. Горбачева и Л.Н. Мазур. Екатеринбург, 2018. С. 98–104.

Сибиряков И.В. Советские массовые песни 20-х гг. как инструмент конструирования новой советской реальности // Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации: сб. науч. трудов / Под ред. О.В. Горбачева и Л.Н. Мазур. Екатеринбург, 2018. С. 104–113.

Степанова Е.А. «Все проходит. Остается Родина – то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. № 4. С. 28–42.

Трофимов А.В., Клинова М.А. Эволюция образа Октябрьской революции на страницах журнала «Крокодил» в 1920–1930-е гг. // Эпоха социалистической реконструкции: идеи, мифы и программы социальных преобразований: сб. науч. трудов / Гл. редактор Л.Н. Мазур. Екатеринбург, 2017. С. 130–138.

Художники «Мурзилки». 1924–2013. Москва, 2013. 232 с.

Царство малюток. Приключения Мурзилки и лесных человечков в 27 рассказах А. Хвольсон с 182 рисунками П. Кокса. Санкт-Петербург, Москва, 1889. 216 с.

**«ПО ТУ СТОРОНУ ГЛЯНЦА»: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННЫХ
ЖЕНСКИХ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ ЖУРНАЛОВ****“ON THE OTHER SIDE OF THE GLOSS”: SOCIOCULTURAL
RESEARCH THROUGH THE PRISM OF MODERN WOMEN’S
ILLUSTRATED MAGAZINES**

Аннотация: статья посвящена характеристике современных женских глянцевого журналов «Cosmopolitan» и «Vogue» как источника по истории повседневности с точки зрения социокультурного подхода. Основное внимание уделено анализу визуальной информации данных изданий и ее типизации, выявлению особенностей подачи изобразительных материалов, а также методам воздействия, используемым журналами для формирования определенных образов и культурных кодов у целевой аудитории «глянца».

Abstract: the article is devoted to the characterization of modern women’s glossy magazines Cosmopolitan and Vogue as a source on the history of everyday life from the point of view of a socio-cultural approach. The focus is on analyzing the visual information of these publications, its typification identifying features of the presentation of pictorial material, as well as methods of influence used by magazines to form certain images and cultural codes of the “gloss” target audience.

Ключевые слова: историческая наука, периодическая печать, изобразительные источники, источниковедение, глянцевые журналы, женские журналы, фотоматериалы, журнал “Cosmopolitan”, журнал “Vogue”, социокультурные исследования.

Keywords: historical science, periodicals, visual sources, source study, glossy magazines, women’s magazine, photo materials, Cosmopolitan magazine, Vogue magazine, socio-cultural research.

Современное развитие исторической науки характеризуется «визуальным поворотом» и все возрастающим интересом к социокультурным исследованиям, что в свою очередь приводит к актуализации источниковедческого изучения периодической печати. За последнее 40-летие серьезные изменения претерпела структура средств массовой коммуникации. Часто допускают ошибку, отождествляя средства массовой коммуникации и средства массовой информации (СМИ). Второй термин несколько уже и является частью первого, однако в значительной степени именно СМИ определяют характер информации и социокультурные установки постиндустриального общества. С развитием технологий выделились новые источники влияния на систему массовых коммуникаций, формирующие социокультурные установки, образы и коды. К ним можно отнести кинема-

тограф, фотографию, телевидение, интернет, периодику. Последние появились значительно раньше, однако именно во 2-й половине XX в. они претерпели сильную трансформацию: произошло выделение новых жанров и их взрывное развитие, в т.ч. и рождение «глянца» в его классическом виде.

Вопрос об обособлении периодических изданий как самостоятельного вида источников, оценке их информационного потенциала и типизации встал перед отечественными историками в 1970–1980-х гг. Среди трудов по данному вопросу можно выделить работы Л.Н. Пушкарева, С.С. Дмитриева и Б.И. Есина [Пушкарев, 1975; Есин, 1977; Дмитриев, 1981]. В последующие годы источниковедческие подходы к изучению периодической печати применяли многие ученые [Махонина, 1991; Кострикова, 1997, и др.]. В большинстве своем авторы сосредоточивали свое внимание на текстологическом анализе, уделяя особое внимание характеристике нарративной информации. Среди историков, исследовавших методологические и источниковедческие вопросы изучения визуального компонента периодики, необходимо отметить А.Г. Голикова — автора ряда значимых работ, посвященных анализу изобразительных материалов, содержащихся в СМИ [Голиков, 2010; Голиков, 2011; Голиков, 2014].

В журналистике разработка теоретических и методологических аспектов анализа материалов прессы также приходится на 1970–1980 гг. [Бочаров, 1973; Акопов, 1985, и др.]. После распада Советского Союза и появления в России жанра «глянцевый журнал» выходит ряд исследований, посвященных специфике этого вида СМИ [Ямпольская, 1997; Боннер-Смеюха, 2000; Боннер-Смеюха, 2009; Ромах, Слепцова, 2009; Азизбекова, 2014; Удовикова, 2017]; проблематика женских специализированных журналов активно обсуждается на профессиональных конференциях филологов и журналистов.

Глянцевые журналы обычно имеют четкое гендерное деление. В статье основное внимание сосредоточено на оценке информативной ценности женских иллюстрированных журналов как источника для социокультурных исследований, выявлении особенностей подачи изобразительных материалов и основных идеологических установок, определении круга реципиентов визуальной информации. В качестве источников были избраны иллюстрированные издания «Cosmopolitan» и «Vogue», что обусловлено длительностью непрерывного пребывания на российском рынке и стабильно высокой популярностью.

В первую очередь остановимся на физических и идеологических отличиях глянцевых журналов от собратьев. На основное отличие указывает само слово «глянцевый» — использование глянцевой бумаги для обложки и плотной высококачественной бумаги для блока, т.е. страниц. Это обеспечивает долговечность издания, позволяет хранить его или передавать друзьям. Женские глянцевые журналы обычно выходят раз в месяц; они зна-

чительно больше по объему, чем еженедельные. Высокое качество и объем определяют принадлежность к рыночному сегменту дорогих изданий.

Из полиграфического качества проистекает и особенность подачи информации: акцент сделан не на содержательность статей, а на визуальную подачу информации, в первую очередь через коллажи, фотографии и рисунки. Используется весь объем выразительных средств современного фотоскуства и иллюстративного дизайна. Такие журналы захватывают внимание читателя не содержательностью, а яркими образами, обычно отражающими мечты человека об успехе, счастье и достатке. Глянцевые издания с их пестрыми иллюстрациями, основанные на привлечении внимания к отдельной картинке, являются одной из квинтэссенций современного случайного способа познания («мозаичного», по определению французского социолога А. Моля), пришедшего на смену познанию структурному. Журнал нацелен на формирование у читателя представления (чаще фрагментарного, а не комплексного) о жизни и визуальном коде (в т.ч. одежда, украшения, аксессуары) той социальной группы, к которой он принадлежит или хочет принадлежать. Таким образом, термин «глянцевый журнал» складывается из двух смыслов: физического — глянцевая блестящая обложка и идеологического — глянец и блеск в подаче информации, ориентация на идеальность, иногда излишне гипертрофированную, визуальных образов.

Глянцевый журнал — продукт массовой культуры, полностью рассчитанный на досуг и потому аполитичный: издатели избегают серьезных тем; из поля зрения читателя убирают проблемные вопросы, погружая его в миф красивой жизни. Недаром с начала 2000-х гг. синонимом и заменой для обозначения глянцевого журнала становится вошедший в русский язык термин «гламур» (в переводе с английского языка — волшебство, шарм, шик). Хотя, как справедливо отмечают некоторые исследователи [Ромах, Слепцова, 2009], аполитичность не является универсальной и безусловной характеристикой современного женского иллюстрированного журнала: испанский вариант «Cosmopolitan» поднимает тему семейного насилия; в его французской версии публикуются статьи о социально-проблемных или воюющих регионах планеты.

Выбранные для рассмотрения в данной статье журналы представляют собой русские версии международных изданий, адаптированные для российской аудитории. Первый из них в России — «Cosmopolitan» (стартовый номер вышел в 1994 г.; главные редакторы — Э. Фарбеек и Е.О. Мясникова), выпускаемый издательством Sanoma Independent Media по лицензии «Cosmopolitan», издаваемого в США с 1886 г. — первоначально в формате семейного и литературного журнала, а с конца 1960-х гг. — в формате женского глянцевого журнала. Предваряя выход 1-го номера, Мясникова сообщила, что «печататься Cosmopolitan будет в Голландии тиражом 6 тыс.

экз. и распространяться в городах России, <...> что же касается раздела моды <...>, в *Cosmopolitan* будут рекламироваться только вещи, косметические средства, парфюмерия и аксессуары, которые каждая читательница в состоянии приобрести в магазинах и салонах России. Наряду с этим в журнале намерены печатать статьи и фотографии с европейских салонов моды (30 %), подготовленные специально для русского издания Hearst International Corporation, также для российских читателей разрешено использовать наиболее нашумевшие материалы *International Cosmopolitan* за последние 30 лет» [цит. по: Орлова, 1994]. Русская версия «*Cosmopolitan*» успешно преодолела экономический кризис 1998 г., а в 2004 г. был установлен рекорд среди российских и зарубежных европейских глянцевого изданий — тираж мартовского выпуска составил 610 000 экземпляров. Особенность журнала — наличие двух форматов, не имеющих значимых отличий в содержании: большого (размер полосы 215 x 275 мм) и мини-формата (выпускается с 2003 г.), который почти в два раза меньше и больше подходит для чтения в дороге. На 2019 г. журнал выходит ежемесячно, его объем — около 300 страниц, тираж превышает 500 000 экземпляров.

Первый номер «*Vogue*» увидел свет в США в 1892 г. Первоначально он выходил еженедельно, а с 1973 г. — ежемесячно, на протяжении всей своей истории позиционируя себя как заслуживающее внимания и доверия авторитетное издание, рассказывающее о жизни общества, моде и стиле жизни. Главное внимание с самого основания уделялось иллюстрациям. «*Vogue*» является первопроходцем в использовании многих иллюстрационных и полиграфических приемов: в нем впервые размещена цветная фотография на обложке, напечатана фотография без полей (под обрез), использован формат размещения фотографии на разворот. В Россию «*Vogue*» пришел в 1998 г., на фоне разразившегося в тот год экономического кризиса, поэтому его рекламу с супермодельми Кейт Мосс и Амбер Валеттой на Красной площади на обложке и лозунгом «В России наконец» большинство читателей восприняли как неудачную шутку [История бренда]. Но журнал преодолел трудности первого года работы и закрепился в России, став одним из лидеров рынка глянцевого женских изданий. Он выходит в одном формате (215 x 275 мм), ежемесячно, его объем — около 300 страниц, тираж — около 100 000 экземпляров.

«*Vogue*» и «*Cosmopolitan*» классифицируют как женские глянцевые журналы, часто не делая разницы между ними по содержанию [Гудкова, 2001], однако между ними существуют значительные отличия в подаче информации и в визуальных решениях. «*Vogue*» — специализированный журнал, позиционирующий себя как законодателя моды, не только пишущего о ней, но и определяющего тенденции ее развития. Основные его разделы — «Мода», «Красота», «Коллекции», «Украшения», «Радости жизни». «*Cosmopolitan*» же обращается к более широкому кругу тем (красота,

здоровье, построение карьеры, успешность и индивидуальные особенности женщины, секс); при этом рассказ о модных трендах и новостях fashion-индустрии занимает в нем значительное место (по оценке редакции, на 2019 г. — около 25 %). Журнал формирует образ успешной женщины, имеет собственный стиль, который активно продвигает на своих страницах: обороты «стиль жизни Cosmo», «девушка Cosmo» и т.п. часто встречаются в статьях.

Аудитория русских версий обоих журналов по данным Mediascope, опубликованным на сайтах издательств, во многом схожа и в целом соответствует ожиданиям. Предсказуемо большинство читателей — женщины (86 % — для «Cosmopolitan», 77 % — для «Vogue»). Около 80 % из них входят в возрастную группу до 45 лет, имеют доход выше среднего (52 % — для «Cosmopolitan», 74 % — для «Vogue») и законченное высшее образование, принадлежат к социальным группам — руководители, специалисты, служащие (69 % — для «Cosmopolitan», 62 % — для «Vogue»). Уникальная аудитория «Cosmopolitan» составляет 44 % от общего числа его читателей, по «Vogue» данные отсутствуют. Подавляющее большинство потребителей женских глянцевого журналов находятся в столице и крупных городах (например, доля распространения «Cosmopolitan» в Москве составляет 35 % от его общего тиража). Сравнение данных на 2009 и 2019 г. показывает незначительное изменение показателей (так, для «Cosmopolitan» на 4 % увеличилась доля читателей-мужчин и на 9 % снизилась аудитория в Москве). Таким образом, журналы имеют стабильные и близкие по социокультурной принадлежности аудитории.

Обложка женского глянцевого журнала — важная часть его идентификации и узнаваемости. В рассматриваемых нами журналах главный ее элемент всегда — фотография. Расположение же вербальной информации (анонсы статей, основное послание журнала, выходные данные) носит вторичный характер и зависит от характеристик фотографии. Иллюстрации подчинено и название журнала: она может его частично закрывать, если это диктуется композиционной логикой размещения образа на обложке. Чаще всего редакторы глянцевого журналов придерживаются традиционной схемы: название — сверху, по центру — фотография, вокруг нее (реже под ней) — анонсы публикаций номера с акцентом посредством укрупненного шрифта на название статьи, с которой связан образ обложки. Ее привлекательность достигается тщательно продуманным размещением всех элементов, избегая провокативности: в качестве иллюстрации обычно используется фотография женщины — модели или знаменитой персоны, «иконы стиля», на которую необходимо ориентироваться. Изучение обложек российских версий журналов за последние три года показало, что «Cosmopolitan» и «Vogue» не отступают от этого правила, действуя консервативно; при этом «Cosmopolitan» практически всегда публикует

фигуры целиком или на $\frac{3}{4}$, а «Vogue» не придерживается единого подхода — возможно размещение фигуры целиком, фигуры по пояс, только лица. Версии журналов из других стран периодически смелее подходят к композициям обложки, допуская появление нетипичных образов и прибегая к провокации. В качестве примера назовем британский (октябрь 2018 г.) и украинский (март 2016 г.) номера «Cosmopolitan», где использовались фотографии девушек с избыточным весом — Т. Холлидей (американская модель plus-size) и Р. Уилсон (австралийская актриса), а также номера «Vogue» за 2017 г.: итальянские версии с целующимися однополыми парами и с 73-летней моделью Л. Хаттон, французский выпуск с бразильской моделью-трансгендером В. Сампайо и арабское издание с фотографией креативного директора «Moschino» модельера Дж. Скотта. Различие в подходах указывает, что редакции оценивают российскую аудиторию как консервативную и не готовы прибегать к отходу от традиционного формата; можно ожидать, что в ближайшее время наметившийся тренд изменения привычных канонов глянца затронет и Россию.

В визуальном ряде внутри журнала выделяются две большие группы: фотографии, сопровождающие редакторский материал и подкрепленные текстовой (нарративной) информацией; иллюстрации рекламного характера. Последние составляют около половины объема журнала (мы говорим именно о рекламных модулях, т.к. часть остального тоже является механизмом продвижения товаров или услуг). Учитывая стабильность и однородность аудитории, рекламодатели ожидают высокого отклика, т.к. имеют возможность обращения к нужной именно им целевой группе. Изучение гляцевых журналов позволяет выявить основные категории рекламируемых товаров: модные одежда и обувь; парфюмерия; товары, связанные с поддержанием красоты и здоровья; аксессуары (часы, сумочки); ювелирные изделия; путешествия и мероприятия. В целом для «Vogue» и «Cosmopolitan» эти категории совпадают, хотя для первого характерен больший объем рекламы аксессуаров класса люкс и ювелирных украшений.

Рекламные материалы являются важным источником для истории повседневности, а длительность, ориентированность на одну и ту же аудиторию и непрерывность выхода журналов («Cosmopolitan» в России почти 25 лет, «Vogue» — 20 лет) позволяют проследить динамику изменения ожиданий и предпочтений определенных социальных групп, сохранить и проанализировать представления людей определенного времени о желаемой для них реальности, оценить социальные и культурные стандарты эпохи.

В подходе к иллюстративному ряду внутри статей между двумя изданиями просматриваются различия. Редакторы и авторы «Vogue» значительное внимание уделяют подбору фотографий, последовательно создавая еди-

ную атмосферу визуального повествования, для которого текстовая часть выступает как поддержка и дополнение. Часто даже заголовок подчинен этому правилу: имеет простой и понятный характер (без игры слов или дополнительного подтекста), читатель привлекается через картинку, а не мастерство составления заголовка, как в большинстве печатных СМИ иных жанров. Хотя журнал имеет репутацию элитарного, в нем представлены все спектры образов — от повседневного уличного или рабочего стиля до богемного. Большинство фотографий — большого размера, предназначены для неторопливого созерцания и оценки образа. Часто стиль отражается через хорошо известного читателю богемного персонажа — музыканта, актрису, дизайнера, художника; пример такого подхода — статьи «Одевайтесь в белый с ног до головы, как Белла Хадид» (февраль 2019 г.), «Революция Риз» (март 2019 г.), «Модные приемы Сары Джессики Паркер» («Vogue», 2018 г., август), «Анджелина Джоли обожает бежевые пальто» (январь 2019 г.), «Зимний гардероб Брижит Бардо» (декабрь 2018 г.). Для «Cosmopolitan» при иллюстрировании статей характерно использование большего количества фотографий разного размера, часто размещаемых на одной странице и перемежаемых текстом; в отдельных материалах вербальная часть превалирует, иллюстративная компонента является вспомогательной. Несмотря на кажущуюся хаотичность и пестроту такого подхода, он хорошо передает общий стиль журнала — стиль активной яркой женщины. Оба журнала выступают законодателями моды, не только информируя о существующих тенденциях fashion-индустрии, но и формируя собственные.

Часто глянцевого журналы, особенно женские, критикуют за негативное влияние на жизненные ориентиры, за формирование потребительского отношения к жизни и провоцирование на стремление к заведомо недостижимому идеалу. Во многом эта критика справедлива, однако журналы являются отражением времени. Система массовых коммуникаций работает в обе стороны, и гламурные издания удовлетворяют запрос, сложившийся в обществе, выступая своеобразным индикатором или маркером его настроений. Как зеркало они отражают социальные и культурные трансформации общества, а иногда и формируют их (отражение некоторых радикальных социокультурных изменений мы упомянули на примере иностранных вариантов изданий). Взаимодействие носит постоянный, часто незаметный для читателя, характер. Журналы оценивают, поддерживают и формируют модные тенденции, пропагандируют здоровый образ жизни, предлагают новые идеи — иногда классические, а иногда весьма необычные. Иллюстрация к тезису о постоянном воздействии на читателя и на формирование стиля — подача модных трендов с большим количеством фотографий через похожие рубрики — «Тенденции» в «Cosmopolitan» и «Выбор» в «Vogue» (последняя, например, рекомендует осенью как модную одежду вариацию

на тему униформы, встречу Нового года в черном платье, а к весне пророчит возвращение в моду джинсов-клеш — атрибута 1970-х гг.).

В 2000-е гг. направление движения информации в системе массовой коммуникации претерпело изменения. Развитие интернета, социальных сетей и особенно приложения для обмена фото- и видеофайлов Instagram привели к тому, что те, кто раньше являлся потребителями информации, сами стали источником ее генерации. Появились сетевые издания и блогеры, в т.ч. и в мире моды, красоты и здорового образа жизни, бывшем еще недавно зоной господства женских глянцевого журналов. Новые средства массовой информации имеют большую аудиторию подписчиков и могут оперативнее реагировать на события, чем традиционные ежемесячные издания. Сайты журналов, архитектура которых повторяет рубрики бумажных версий, начали проигрывать новичкам, которые позволяют себе быть смелее в подаче материалов, менее заботятся о качестве визуального ряда. Гламурным изданиям пришлось выйти в социальные сети и расширить свой визуальный контент (например, за счет видеороликов), что сформировало новый пласт источников. Под давлением сетевых ресурсов медленно эволюционирует и их казавшийся неизменным стиль: на смену сильно отретушированным (часто до неестественности) образам в сказочных антуражах приходит мода на естественность, подчеркивание индивидуальных черт, отход от постановочности фотографии — минимализм в антураже или съемка вне студии. Взаимодействие в современном цифровом мире традиционных и новых средств массовой информации — тема отдельного исследования.

Необходимо отметить, что пока победа в интернете остается за блогами: аудитория обоих журналов в Instagram в разы проигрывает числу посетителей ресурсов ведущих модных блогеров. Данный факт породил мнение, что в ближайшее время глянцевые журналы уйдут в прошлое, но оно кажется поспешным и преждевременным: они обладают большим потенциалом для адаптации и развития в новых условиях, запрос на сказку будет актуален всегда. Однако уже сегодня использование только бумажных изданий для исследования социокультурных явлений или истории повседневности затруднительно; необходимо привлекать дополнительные источники (те же пока еще слабо изученные блоги с фото- и видеоинформацией).

Публикации глянцевых журналов хорошо атрибутированы: всегда известен автор и время появления визуального материала, что позволяет отследить возникновение культурных явлений, проанализировать их связи с другими событиями и процессами. Сами журналы стали глобальным продуктом («Cosmopolitan» издается на 35 языках и распространен более чем в 110 странах, а локализованные версии «Vogue» — в 22 странах, что позволяет осуществлять комплексный подход с охватом всех ведущих стран). Вследствие этого они — ценные источники информации для социо-

культурных исследований, изучения истории повседневности как социальных групп, составляющих их аудиторию, так и современной культуры в целом, неотъемлемая часть которой — мода.

Библиография

Азизбекова Н.С. Женская пресса: типология, становление, развитие // *Филологические науки: вопросы теории и практики.* 2014. № 3 (33). С. 13–15.

Акопов А.И. Методика типологического исследования периодических изданий. Иркутск, 1985. 96 с.

Боннер-Смеюха В.В. Типологическая характеристика современных российских журналов для женщины // *Филологический вестник Ростовского государственного университета.* 2000. № 2. С. 50–56.

Боннер-Смеюха В.В. Издания для прекрасных дам: женские журналы России. Ростов-на-Дону, 2009. 120 с.

Бочаров А.Г. Основные принципы типологии современных советских журналов // *Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика.* 1973. № 3. С. 27–35.

Голиков А.Г., Рыбаченок И.С. Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX–XX веков в политической карикатуре. Москва, 2010. 328 с.

Голиков А.Г. Война — лучший лекарь. Восточный кризис 1875–1878 годов глазами художников журнала «Будильник» // *Родина.* 2014. № 4. С. 104–107.

Голиков А.Г. Проблемы источниковедческого изучения политической карикатуры (вторая половина XIX — начало XX в.) // *Вестник Московского университета. Серия 8: История.* 2011. № 4. С. 51–71.

Гудкова Е. Разработка журналом успешных маркетинговых стратегий на примере тестового исследования Cosmopolitan и Vogue // *Лаборатория рекламы, маркетинга и PR: альманах.* 2001. № 2. Электронный ресурс: www.advlab.ru/articles/article122.htm (дата обращения 11.02.2019).

Дмитриев С.С. Периодическая печать // *Источниковедение истории СССР: Учебник / Под ред. И.Д. Ковальченко.* Москва, 1981. С. 223–224.

Есин Б.И. О методике историко-журналистских исследований // *Методика изучения периодической печати.* Москва, 1977. С. 3–9.

Журнал “Cosmopolitan” // Сайт Journal-off.info. Электронный ресурс: journal-off.info/tags/cosmopolitan (дата обращения 11.02.2019).

Журнал “Vogue” // Сайт Journal-off.info. Электронный ресурс: journal-off.info/tags/vogue / (дата обращения: 20.02.2019).

История бренда // Сайт издательства «Конде Наст Россия». Электронный ресурс: www.condenast.ru/portfolio/magazines/vogue/history (дата обращения 11.02.2019).

Кострикова Е.Г. Русская пресса и дипломатия накануне I Мировой войны. 1907–1914. Москва, 1997. 175 с.

Махонина С.Я. Русская дореволюционная печать (1906–1914). Москва, 1991. 207 с.

Моль А. Социодинамика культуры. Москва, 2008. 416 с.

Орлова Н. Американский журнал заговорил по-русски // Коммерсантъ. 1994. № 41. 6 марта. Электронный ресурс: www.kommersant.ru/doc/73033 (дата обращения 11.02.2019).

Пушкарев Л.Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. Москва, 1975. 281 с.

Ромах О.В., Слепцова А.А. Содержание и структура глянцевого журнала // Аналитика культурологии. 2009. № 14. С. 121–127.

Удовикова О.А. Современные тенденции развития глянцевого издания: поиск новых форматов и платформ для общения // Вопросы экономики и управления. 2017. № 2. С. 59–62. Электронный ресурс: moluch.ru/th/5/archive/58/1986/ (дата обращения 11.02.2019).

Ямпольская Р.М. Тенденции развития типологической структуры женской прессы // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 1997. № 4. С. 3–15.

ТЕХНОЛОГИИ ИЗВЛЕЧЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ ИЗ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ

УДК 7.032.1/.773

А.В. Мельченко, A.V. Melchenko

ВИЗУАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ ПРЕДМЕТОВ ТОРЕВТИКИ КАК ОСНОВА РЕКОНСТРУКЦИИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ НОСИТЕЛЕЙ ДРЕВНИХ БЕСПИСЬМЕННЫХ КУЛЬТУР ЛУРИСТАНА И ГИЛАНА XII–VII вв. до н.э.

VISUAL INFORMATION OF TOREUTIC OBJECTS AS THE BASE OF RECONSTRUCTING THE WORLDVIEW OF ANCIENT ORAL CULTURES OF LURISTAN AND GILAN IN XII–VIIth CENTURIES BC

Аннотация: в статье рассматриваются основные направления изучения изобразительных источников, визуальная информация которых — единственный источник знания о мировоззрении носителей древнеиранских бесписьменных культур Луристана и Гилана XII–VII вв. до н.э. Представлены результаты анализа антропоморфных, зооморфных и полиморфных изображений на предметах торевтики указанных регионов.

Abstract: the article considers the main areas of studying the visual sources, the visual information of which is the only source of knowledge about the worldview of the ancient Iranian oral cultures of Luristan and Gilan in the 12–7 centuries BC. The results of analyzing anthropomorphic, zoomorphic and polymorphic images on toreutics objects of these regions are given.

Ключевые слова: историческая наука, изобразительные источники, визуальные образы, искусство Древнего Ирана, Луристан, луристанские бронзы, Гилан, Марлик, торевтика, металлопластика.

Keywords: historical science, visual source, imagery, Iranian art, Luristan, luristan bronzes, Gilan, Marlik, toreutics, ancient Iran, repoussage.

Для изучения древних бесписьменных культур основными выступают источники вещественные, письменные (оставленные соседними культурами) и этнографические. В попытке приблизиться к мировоззрению древнего общества их оказывается недостаточно, поэтому для более глубокого исследования культуры привлекаются визуальные образы, представленные на артефактах, и на первый план выходит искусствоведческая наука. В этой связи керамические и металлические предметы, содержащие декор, всег-

да более ценны в историческом и художественном смысле по сравнению с их аналогами, лишенными изображений, т.к. о последних можно судить исключительно по их форме, материалу и технике изготовления, что позволяет составить лишь общее представление о локальной культуре [Антонова, 1984. С. 4]. Таким образом, аутентичные свидетельства о прошлом, содержащие непредметную информацию, становятся главным (а иногда и единственным) источником для исследования разных сторон жизни исчезнувших культур и цивилизаций [Кононенко, 2008. С. 28].

Вышесказанное справедливо и по отношению к таким бесписьменным формам обществ, как древнеиранские культуры Луристана и Гилана, синхронно существовавшие на северо-западе плато с XII по VII в. до н.э. Обе культуры представлены своеобразными изделиями художественного металла: торефика Луристана обозначена в науке понятием «луристанские бронзы», поскольку большая часть находок выполнена из этого металла в сложной технике литья по утраченной модели; в Гилане создавались предметы (в частности, сосуды, украшенные чеканным и объемным рельефом) из разных видов цветных и драгоценных металлов, а также их сплавов, однако находки не были классифицированы как отдельная группа с общим топонимическим названием (в отношении гиланских древностей в научной литературе можно встретить название «памятники мазендаранской культуры»; наиболее значимым здесь было открытие иранским археологом Э. Негабханом царского некрополя Марлик с многочисленными изделиями из золота и серебра).

Изучение мировоззренческой модели носителей этих культур осложнено рядом взаимосвязанных проблем и вытекающих из них последствий.

Недостаток обобщающих работ по искусству этих регионов, систематизирующих то, что они дают как исторические источники (изобразительные и иные), формирует поверхностное представление о религиозно-мифологических взглядах древнего общества. Уже давно назрела необходимость систематизировать сведения по произведениям металлопластики, которые обеспечили бы ее корректную оценку как источника визуальной информации, помогли бы преодолеть неравномерность в проблематике исследований изображений, сугубо ориентирующихся на общеизвестные образы, а также поспособствовали бы получению более полной информации, позволяющей приблизиться к пониманию мировоззрения древних поселенцев.

Большое затруднение для анализа художественных культур Луристана и Гилана — существование многочисленных предметов неизвестного провенанса. Многие из таких бронзовых находок, если попадали под категорию «типичных луристанских бронз», то атрибутировались как происходящие из Луристана или, более широко, Северо-Западного Ирана, если не имели специфического характера, свойственного этой группе луристанских изделий. Систематизация и анализ визуальных образов и мотивов, представленных в металлопластике, существенно помогли бы в вопросах атри-

буции предметов неизвестного происхождения. Так, американский ученый О. Мускарелла на примере бронзового сосуда с изображением шествующих зооморфных существ, приобретенного музеем Метрополитен с помощью дилера на одном из иранских антикварных рынков, привел убедительные доводы в пользу утверждения, что сведения дилеров относительно происхождения предмета могут не соответствовать результатам искусствоведческого анализа [Muscarella, 1972]. Исследователь переатрибутировал изделие, изначально считавшееся луристанским, как принадлежащее мастерским Гилана, возможно даже — школе торевтов, создававшей сосуда некрополя Марлик. В итоге чаще всего именно источник визуальной информации становится ключевым в культурной идентификации памятников неизвестного провенанса.

Данная проблема тесно связана с фактом существования многочисленных современных подделок древностей Луристана и Гилана, встречающихся не только в частных, но и крупных музейных коллекциях. В определении подлинности произведений первичную роль опять же играет визуальная информация — образы и сюжеты, представленные на предметах археологического происхождения, с которыми должны сравниваться сомнительные образцы. Необходимо отметить, что результаты технико-технологического анализа металла предметов неизвестного происхождения, нередко подтверждающие древность изделий [Muscarella, 2000. P. 83], могут противоречить данным иконографического анализа. Это свидетельствует о практике добавления изображений на поверхность древних предметов, изначально бывших гладкими или в оригинале содержащих иной декор. В условиях распространения подобных «древних фальсификаций» в атрибуции приоритетным инструментом будет иконографический анализ, помогающий отличить подлинник от произведения «руки современного мастера».

Также необходимо упомянуть, что с открытием древностей Северо-Западного Ирана многие ученые выдвигали различные умозрительные интерпретации образов и сцен ритуально-мифологического характера — с позиций либо зороастрийской религии [Ghirshman, 1963; Dussaud, 1949], либо индоарийской ведической теологии [Dumezil, 1950], что также привело к некорректному восприятию искусства и к неизбежному смещению исследовательских акцентов в сторону аподиктических теорий. Более того, рассмотрению подлежали не столько редкие археологические примеры, сколько предметы неизвестного провенанса, включая сомнительные образцы с «привлекательными» для интерпретации сюжетными многофигурными композициями (например, серебряная плакетка из музея Цинциннати с изображением «ритуальной процессии поклонения богу Зурвану»). Долгое время изобразительные источники отечественные и зарубежные историки и археологи исследовали формально, поскольку их больше интересовали вопросы миграций ираноязычных кочевников, этнокультур-

ной принадлежности находок, форм и технологических особенностей предметов вооружения и конской узды, распространение темно-серой и красной керамики, проблема датировок [Ростовцев, 1922; Ghirshman, 1951; Ghirshman, 1963; Луконин, 1977; Дандамаев, Луконин, 1980; Грантовский, 1988; Иванчик, 2001]. При разработке теорий инфильтрации на Иранское плато иранских племен исследователи рассматривали только отдельные памятники или группы памятников, предпринимали попытки отыскать «иранские» корни в изображениях; скифологов интересовали зооморфные мотивы, коррелирующие со скифским звериным стилем [Ильинская, 1972. С. 43; Членова, 1984. С. 4; Погребова, Раевский, 1992. С. 92–96; Канторович, 1998. С. 147, 155–158, 161]; в археологических отчетах давалась лишь общая характеристика изделий. Выбранный вектор изучения памятников тореvтики Луристана и Гилана во многом исказил наши знания о мировидении носителей этих культур.

Чтобы приблизиться к пониманию образа, созданного в древнем или традиционном обществе, его важно рассматривать комплексно, учитывая функцию и контекст предмета, на котором он представлен, атрибуты героев, их жесты, знаки и элементы декора. К тому же в древности у каждого изобразительного знака была определенная смысловая нагрузка, сюжет не мог включать «лишние» детали. Часто именно такие незначительные на первый взгляд черты проясняют семантику изображения. Например, образ божества на кошачьем хищнике золотого кубка из Хасанлу скорее может ассоциироваться с Иштар — шумерской богиней любви, войны и распри, а персонаж в такой же иконографии, но со змеями в руках, как на луристанском вотивном диске, правильнее трактовать как хтоническое существо, транслирующее идею плодородия.

Искусство Луристана и Гилана, как правило, в науке воспринимается как единый художественный язык с некоторой региональной спецификой, выраженной в явлении (например, в «типичных луристанских бронзах»). Об этом свидетельствует использование в научной литературе в отношении рассматриваемых культур таких обобщающих понятий, как «протоиранское искусство» или «мидийский период» [Луконин, 1977. С. 3], «искусство Доахеменидского Ирана» [Афанасьева, Луконин, Померанцева, 1977. С. 156] — при том, что искусство, например, Элама, имеющее более длительную историю, но также существовавшее до образования могущественных империй, в данном разделе не подразумевается. Однако результаты исследования антропоморфных, зооморфных и полиморфных изображений тореvтики Луристана и Гилана показывают значительные отличия, бытовавшие в культурах двух регионов.

Наиболее сильно различаются антропоморфные изображения. Присутствие в луристанском искусстве многочисленных образов женских божеств в иконографических изводах свидетельствует о том, что в начале I тыс. до н.э. и далее в течение трех веков здесь продолжали сохраняться архаичные воззрения, в центре которых — почитание богини прародительницы и бо-

жества-демиурга. Исходя из этого, можно предположить, что модель мира древних лурув все еще находилась на пересечении сфер сакрального и профанного, оставаясь гиноцентричной, ориентированной на поклонение божествам плодородия, в то время как гиланцы на рубеже II—I тыс. до н.э. уже перешли на андроцентричную модель мира, где процветал культ воинственных мужских божеств, отраженный в образах лучников, охотников, воинов. Здесь культ почитания божеств плодородия скорее являлся пережитком, поскольку соответствующие изображения крайне малочисленны. В связи с этим можно предположить, что иранский этнический компонент больше проявляется в изобразительной традиции Гилана: возникновение маскулинных божеств объясняется внешними историческими факторами, а именно приходом в Иран степных ираноязычных племен [Горшунова, 2007. С. 32].

Региональные различия в понимании образов заметны и в отдельных зооморфных изображениях. В основе сюжетов с участием таких персонажей, как конь, олень и лев, вероятно, лежит миф, бытовавший в том или ином регионе. Специфика луристанских предметов с изображением коня свидетельствует, что образ скорее относился к погребальному контексту, являясь чем-то вроде перевозчика душ; в Гилане образ коня часто коррелирует с фантастическим единорогом. В Луристане лев почти всегда представляет угрозу для жертвенного копытного либо изображается в сценах противостояния себе подобному; в Гилане, как правило, образ льва связан с сюжетами сакральной охоты или шествия. Олени в луристанской пластике изображаются с крыльями, солярными знаками на бедре, розетками или рядом со змеей, что свидетельствует о космологическом аспекте этого животного; в Гилане воспроизводятся самостоятельно шествующие или бегущие звери, всегда с акцентированными рогами, представленные без дополнительных персонажей и прочих знаков. Необходимо отметить, что в гиланском искусстве архетипичная мифологема «копытное-растение» не была распространена (примеры ограничены золотыми сосудами из Марлика с изображением козлов, стоящих в ряд перед деревом, и кубком с «историей козы»); напротив, в луристанских бронзах сюжет Древо жизни с предстоящими копытными является одним из приоритетных.

Разница в мировоззрении прослеживается и в изображениях полиморфных персонажей, очень вероятно, олицетворяющих божеств. Наряду с зооморфными героями они занимали одно из центральных положений в древней торевтике Северо-Западного Ирана. Луристанское искусство особенно изобилует полиморфными образами, изображенными на предметах разных типов. Главный герой здесь — несомненно, персонаж, нередко именуемый в научной литературе как господин зверей (или хозяин, укротитель животных) [Афанасьева, 1979. С. 34; Godard, 1962. P. 64], который предстает в изображениях двух типов: демон с бараньими рогами и антропоморфный персонаж в округлой шапочке с широко распахнутыми глазами

и телом льва (его исследователи иногда условно называют Гильгамешем). В гиланской торевтике изображения с такими героями отсутствуют, но ярко представлены другие фантастические существа — львиноголовые и орлиноголовые грифоны, сочетающие признаки разных животных. В луристанских бронзах также обнаруживаются образы грифонов, однако для их показа выбираются принципиально иные сюжеты (например, неизвестная в гиланском искусстве сцена грифономахии).

Пересечения между визуальными образами искусства Луристана и Гилана тоже присутствуют, но остаются на уровне универсальных сюжетно-композиционных схем образов-мифологем (таких, как Богиня-прародительница или Древо жизни) или же заимствованных из древневосточных культур образов мифологического контекста. На появление и формирование некоторых образов и связанных с ними сюжетов повлияло искусство Месопотамии. Иконографические параллели существуют с такими мифологическими героями, как Нингишзида (если вспомнить луристанских андрогинных существ с двумя симметрично растущими из плеч змеиными протомами), Иштар (в иконографии божества на кошачьем хищнике), представленной на редких предметах торевтики Луристана и Гилана, Анзуда (в изображениях хищных птиц и орнитоморфных фантастических существ). Вполне возможно, что эти персонажи могли сохранять смысловую нагрузку, схожую с той, которой наделялись их месопотамские прототипы. Вероятно, из ассирийского искусства заимствован сюжет, показывающий самку животного, дающую молоко своему детенышу (впрочем, такая же сцена размещена и на эламской печати, что может доказывать «иранские» корни мотива). Изображения крылатых зооморфных существ у Древа жизни также коррелируют с ассирийскими ортостатами и предметами декоративно-прикладного искусства. Второй важный источник находится в искусстве Элама: образ хищной птицы, когтящей копытное животное, мог быть заимствован из эламского репертуара (однако не следует забывать, что схожие изображения воспроизведены и на касситских печатях и ассирийских кудурру). Третий источник обнаруживается на территории Малой Азии — в хеттском искусстве. Похоже, что гиланское изобразительное творчество испытало особенно сильное влияние того региона: в этом отношении наглядны образы — льва на серебряной чаше из Амлаша, копирующий массивные статуи хищников у входа в Богазкей и Аладжа-Хююк, 2-голового змеевидного монстра «урмийского» кубка, чей изобразительный и, весьма вероятно, мифологический прототип происходит из малоазийского региона.

Подводя итоги, констатируем следующее. Реконструкция мировоззрения бесписьменных культур, в частности Луристана и Гилана, должна осуществляться на базе визуальной информации заведомо достоверных изобразительных источников, атрибутированных и систематизированных объектов, что позволит не только избежать несостоятельных теорий от-

носителю мировоззрения носителей культур, но и сделать объективные выводы. Изображения необходимо исследовать комплексно, обращаясь к формально-стилистическому и иконографическому методам, выделяя собственные и заимствованные из искусства других культур художественные черты, чтобы затем проследить их корреляцию между собой.

Следуя данной схеме исследования, нам удалось установить, что культуры Луристана и Гилана, несмотря на близкое территориальное расположение, синхронность, кажущуюся общность изобразительных традиций, наличие образов-мифологем, представляют собой все же отдельные культурные единицы, в основе которых лежали разные религиозно-мифологические воззрения и собственный пантеон божеств. Развиваясь независимо друг от друга, искусство двух регионов испытало влияние соседних древневосточных культур. Общий и важный источник заимствования для обеих иранских культур находится в искусстве Месопотамии, однако затем проявляются расхождения: если образность луристанских бронз во многом формировалась под воздействием искусства Элама, то гиланская изобразительная традиция развивалась в тесной связи с хетто-хурритским искусством. Культурные связи между Луристаном и Гиланом если и существовали, носили скорее опосредованный характер. Исходя из анализа визуальной информации, говорить, что мы имеем дело с единым художественным «протомидийским» языком, в данном случае не совсем верно.

Библиография

Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия. Москва, 1984. 266 с.

Афанасьева В.К., Луконин В.Г., Померанцева Н.А. Искусство Древнего Востока. Москва, Dresden, 1977. 375 с.

Афанасьева В.К. Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве. Москва, 1979. 219 с.

Горшунова О.В. Женское божество в системе религиозно-мировоззренческих представлений. Автореф. дис. д-ра ист. наук: 07.00.07 / Институт стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова. Москва, 2007. 51 с.

Грантовский Э.А. Иран и иранцы до Ахеменидов. Основные проблемы. Вопросы хронологии. Москва, 1998. 343 с.

Дандамаев М.А., Луконин В.Г. Культура и экономика древнего Ирана. Москва, 1980. 415 с.

Иванчик А.И. Киммерийцы и скифы. Культурно-исторические и хронологические проблемы археологии восточноевропейских степей и Кавказа пред- и раннескифского времени. Москва, 2001. 324 с.

Ильинская В.А. Образ коня и быка в раннескифском искусстве // Тезисы докладов III Всесоюзной конференции по вопросам скифо-сарматской археологии. Москва, 1972. С. 41–44.

Канторович А.Р. К вопросу о переднеазиатском влиянии на звериный стиль степной Скифии // Вестник древней истории. 1998. № 3. С. 146–168.

Кононенко Е.И. Месопотамская глиптика III тысячелетия до н.э. Москва, 2009. 256 с.

Погребова М.Н., Раевский Д.С. Ранние скифы и древний Восток. К истории становления скифской культуры. Москва, 1992. 264 с.

Членова Н.Л. Иранские прототипы «скифских оленей» // Краткие сообщения Института археологии. Москва, 1984. № 178: Памятники железного века. С. 3–11.

Dumezil G. Dieux cassites et dieux védiques: à propos d'un bronze du Luristan // Revue hittite et asiatique. 1950. Vol. 11. P. 19–37.

Dussaud R. Anciens bronzes du Louristan et cultes iraniens // Syria. 1949. T. 26. P. 196–229.

Ghirshman R. L'Iran des origines a l'Islam. Paris: Payot, 1951. 330 p.

Ghirshman R. Perse. Proto-iraniens, Medes, Achéménides. Paris: Gallimard, 1963. 453 p.

Godard A. L'art de l'Iran. Paris: Arthaud, 1962. 532 p.

Muscarella O.W. A Bronze Vase from Iran and Its Greek Connections // Metropolitan Museum Journal. 1972. Vol. 5. P. 25–50.

Muscarella O.W. The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures. Groningen, 2000. 548 p.

Rostootzeff M. Iranians and Greeks in Southern Russia. New York: Oxford University Press, 1922. 260 p.

УДК 902 + 904

Ю.А. Лухтер, Ю.Г. Кокорина
Yu.A. Likhter, Yu.G. Kokorina

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ДЕКОРА НА АРТЕФАКТАХ ДРЕВНОСТИ

INFORMATIONAL CAPABILITIES ON THE ANCIENT ARTIFACTS' DECORATION

Аннотация: декор на артефактах древности дает нам представление о множестве аспектов жизни наших предков (этнические и культурные связи, происхождение вещей, реконструкции технологий, процесс формирования понятий, представление о месте человека во вселенной), несет информацию об искусстве эпох, культур и народов. При этом выводы значительно сильнее, чем при работе с письменными источниками, зависят от взглядов ученого и применяемых им методов. Для реконструкции исторических процессов информации, получаемой с помощью археологических источников,

недостаточно; к ним необходимо добавить достижения других наук (этнографии, антропологии, лингвистики) и сведения из письменных источников. Авторы рассмотрели историю изучения декора с разных точек зрения в целом и применительно к скифскому искусству.

Abstract: decoration on ancient artifacts give us information of the many aspects of the life of our ancestors (ethnic and cultural connections; the origin of things; the reconstruction of the technology; the process of formation of the important for people concepts; the idea of man's place in the universe), carries information about the art of entire eras, cultures and peoples. In this case, the conclusions are much stronger than when working with written sources, depend on the General views of the scientist and the methods used by him. For the reconstruction of historical processes of information obtained through archaeological sources is not enough; it is necessary to add to them the achievements of other Sciences (ethnography, anthropology, linguistics) and written sources. The authors considered the history of the study of decor from different points of view in General and in relation to Scythian art.

Ключевые слова: история древнего мира, происхождение вещей, древние технологии, этнические и культурные связи, предыстория письменности, скифское оружие, скифское искусство, звериный стиль, изобразительная традиция, семантика древнего искусства, религиозные представления древности.

Keywords: history of antiquity, the origin of things, ancient technologies, ethnic and cultural connections, prehistory of writing, Scythian weapons, Scythian art, animal style, pictorial tradition, semantics of ancient art, religious ideas of antiquity.

Декор на артефактах древности, являющихся продукцией архаических и традиционных обществ (это — весь вещный мир до развития машинного производства) дает нам представление о множестве аспектов жизни наших предков (этнические и культурные связи, происхождение вещей, реконструкции технологий, представление о месте человека во вселенной, процесс формирования понятий), несет информацию об искусстве эпох, культур и народов. В русском языке слово «декор» (от латинского decore — украшаю) имеет значение «система украшения сооружения или изделия» [Декор, 1983. С. 369]. Авторы используют этот термин, понимая под ним любые изображения на предметах (вещественных источниках) и считая его более универсальным [Кокорина, Лихтер, 2007. С. 21], чем обычно применяемый в литературе по археологии термин «орнамент» — «украшение на вещи» [Лесков, 1972. С. 40]. Современные энциклопедии определяют орнамент как «ритмический узор» [Орнамент, 1986. С. 85]. Отметим также, что не все изображения на вещах организованы ритмически: помимо ритмического узора может быть изображен какой-либо сюжет, т.е. действие или ситуация [Там же. С. 86], надпись, герб и т.п. [Кокорина, Лихтер, 2007. С. 18].

Декор имеет свойства вещественного и чисто изобразительного источника. Еще с палеолита люди изображали фигуры и узоры не только на

стенах пещер и скалах, но и на предметах обихода. О смысле и назначении этих изображений со времен их открытия ведутся дискуссии. Являясь сторонниками той точки зрения, что они не только отражают эстетические представления, но и несут определенную и очень важную информацию, мы солидарны с мнением современного искусствоведа: «изображениям поручаются разнообразные функции внеэстетического характера хотя бы уже потому, что они в бесписьменных обществах оказываются первыми хранителями социально значимой информации “вне тела”. В этом смысле идол или рисунок на песке — предшественник и Сезанна и компьютера, и более компьютера, нежели Сезанна» [Бронштейн, 2002. С. 50].

В изучении декора можно выделить несколько направлений.

В первую очередь и, вероятно, чаще всего декор выступает в качестве критерия для выделения археологической культуры: «орнамент и форма сосудов — на редкость устойчивые элементы культуры и часто, несмотря на многие изменения судеб того или иного племени, по традиции сохраняются на протяжении веков» [Монгайт, 1973. С. 81]. Не меньшую роль отводят ему при установлении родственных связей между культурами [Виноградова, 1972. С. 54; Евсюков, 1988. С. 33; Кызласов, Король, 1990. С. 87—91; Массон, 1977. С. 182—183; Скоробогатова, 1983. С. 106—107]. Кроме того, он служит обязательным, но второстепенным признаком типологии. Наиболее распространено использование декора при изучении сосудов — керамических и стеклянных. Все работы этого направления перечислить невозможно, приведем несколько примеров. Так, Э.А. Сымонович, изучая стеклянные сосуды черняховской культуры, взял за основу типы орнаментации [Сымонович, 1977. С. 176—186]; В.Ю. Коваль при рассмотрении восточной поливной керамики на Руси каждому типу орнаментации посвятил отдельную главу [Коваль, 2010. Раздел 2]. А.А. Узянов, исследуя орнамент на лепной керамике славян левобережья Днепра в IX—X вв., пришел к выводу, что «на протяжении всей истории городища (Горналь. — *Прим. авторов*) сохраняется противопоставление двух групп жилищ: в одной преобладают пальцевые орнаменты, в другой — линейные» [Узянов, 1982. С. 130]; как считает автор, это свидетельствует о сосуществовании здесь нескольких этнографических групп, составлявших население Левобережья и, видимо, отражает процесс становления новой этнографической общности, положившей основу образования южновеликорусской народности [Там же. С. 132].

Знания о декоре полезны для определения происхождения вещей. Так, Б.И. Маршак выделил художественные школы в ближневосточном серебряном деле по мелким деталям декора [Маршак, 1971. С. 21—27], а Т.Н. Книпович устанавливала связи художественных традиций мастеров колоний и метрополии в эпоху античности по декору на керамических вазах [Книпович, 1941. С. 149].

К декору подходят и как к источнику информации для реконструкции древних технологий — установления способов изготовления вещей: из керамики [Иванова, 1988; Глушкова, 1991], металла [Худяков, Хаславская, 1990], стекла [Лихтер, 1998. С. 50; Щапова, 1998. С. 205–223; Столярова, Энгватова, 2016].

При определении места изготовления предмета помогает знание технологии нанесения декора. По такой технике золотые скифские вещи можно разделить на созданные местными и инокультурными мастерами [Кокорина, 2003. С. 13]. Изучение техники нанесения декора на стеклянные сосуды черняховской культуры позволило сделать вывод, что они происходят из мастерских, организованных по-разному и связанных с разными частями Римской империи: вещи со шлифованным декором происходят из мастерских, располагавшихся в немногих крупных городах, а с накладным — в провинциальных городах [Лихтер, 1998. С. 50].

Начиная с эпохи палеолита, в изображениях на вещах отразился процесс формирования важных для людей понятий [Фролов, 1982; Балакин, Петров, Труфанов, 1984; Русакова, 1987]. Так, «сложные орнаментальные композиции на художественных изделиях из бивня мамонта [меандры и зигзаги на браслетах в Мезинской стоянке у Чернигова, змеевидные спирали из сверленных ямок на пряжке в Мальте у Иркутска на Ангаре] показывают, что около 20 тыс. лет назад существовали определенные приемы счета времени по Луне и Солнцу, а также связанные с этими приемами астральные мифы» [Фролов, 1982. С. 42].

В современной этнологии «на первый план выдвигается изучение связей произведений и форм народного искусства со всем миром жизни этноса, с его представлениями [“моделью мира”], в частности — с мифологией, ритуальной деятельностью, с практическими и познавательными функциями» [Путилов, Штробах, 1991. С. 17]. Декор — незаменимый источник при изучении менталитета эпохи [Бочаров, 1969; Переводчикова, 1994; Раевский, 1977; Погребова, Раевский, 1994]. Он несет информацию об идеологических (культовых) представлениях предков современных народов [Демкина, 1984; Жарникова, 1986; Инуркаева, 1977; Сургуладзе, 1986], дает возможность реконструировать представления о месте человека в мифологической Вселенной [Мовша, 1991] и семантику изображений в искусстве стран и народов древнего мира [Николаева, 1977; Негматуллаева, 1990].

Изучение соотношения надписей и изображений в древнегреческой вазописи позволило сформулировать новое понимание искусства и мифологии того времени [Брагинская, 1980]. В качестве опыта исследования семантики декора можно привести представления о Мировом Древе — воплощении мифологической Вселенной, которые получили отражение в декоре керамики практически всей древней Ойкумены [Антонова, 1987; Берштам, 1982; Гусейнова, 1976].

Большинство исследований древнего декора базируется на изучении керамической посуды. Анализ декора керамики привел ученых к выводу о связи геометрического орнамента с символикой культа предков и плодородия [Акимова, 1985; Андриенко, 1984; Комша, 1991], позволил реконструировать погребальный обряд [Полидович, Цимиданов, 1990] и поставить общие вопросы изучения семантики древнего искусства [Чмыхов, 1977; Шаншашвили, 1989], получить информацию о раннеземледельческих культах бесписьменных народов [Логинов, 1983; Ляшко, 1987; Новицкий, Полищук, 1983] и внести уточнения в представления о мифологии народов, которая нам хорошо известна [Лелеков, Раевский, 1988]. Горизонтальную модель мира исследователи видят в изображениях на срубной керамике [Кочерженко, Слонов, 1993].

По мнению Э.Л. Лаевской, членение росписей сосудов по вертикали на ярусы отражает представление о 3-ярусной структуре мира: верхний мир — земля — нижний мир [Лаевская, 1997. С. 55]. В конце неолита и начале эпохи бронзы наиболее выразительно картина мира представлена на расписных керамических сосудах, особенно на ритуальных сосудах Ближнего Востока: «Рождение ритуального сосуда с цельной системой росписи — мировоззренческая революция, тесно соприкасающаяся с изменениями, происшедшими в человеческом сознании и человеческой деятельности. В Передней Азии, а затем в прилегающих к ней Юго-Восточной Европе и Эгее, где наскальное искусство никогда не было достаточно развито, керамическая роспись, связанная с мифом и ритуалом, становится главным выразителем мироощущения и мироосознания эпохи» [Лаевская, 1997. С. 46].

В дальнейшем столь же семиотически насыщенными становятся изображения на металлических сосудах и парадном оружии. Сошлемся на такой хорошо изученный феномен, как вещи ираноязычных племен — скифов и саков [Раевский, 1985(а)]. Мифологические представления носителей как этих, так и других современных им культур воплощались с использованием зооморфного кода, что привело к появлению в литературе по археологии понятия «звериный стиль». Реконструкция таких представлений также возможна только благодаря декору. И если в эпоху энеолита — бронзы — зооморфные изображения являются элементом декора керамики [Бибииков, 1989], то в железном веке их помещают на вещах из металла [Грибова, 1975]. В результате этих исследований выявлена информация о семантике образов конкретных животных (оленя, хищника, грифона) [Сургуладзе, 1993; Тимофей из Газы, 2002], поставлен вопрос об орнаментальных истоках скифского звериного стиля [Раевский, 1984], решены общие вопросы семантики и стилистики зооморфного искусства евразийских степей [Членова, 1986].

В декоре на текстиле (например, на восточных коврах, славянских полотенцах) исследователи видят вертикальную и горизонтальную структуру мироздания, отразившуюся в концепции Мирового Древа [Буланова, 1984]. Ученые отмечают устойчивость древних орнаментальных композиций. Так, в узорах на кошмах кочевых народов Средней Азии можно обнаружить черты узоров неолитических чаш [Герчук, 2013. С. 288].

При анализе декора на древних вещах мы можем проследить эволюцию как стилистики, так и области значений знаков, сюжетов и композиций, проследить их истоки [Гусева, 1978; Дебилов, 1976; Козенкова, Мишина, 1984; Крамаровский, 1978] и динамику изменений [Гребенщикова, Семина, 1990]. Почерпнутая при этом и сопоставленная с письменными источниками информация открывает нам новый ракурс в семантике древнего орнамента [Киселев, 1984] и указывает новые пути поиска культурных параллелей [Кияшко, 1989]. Рассмотрение декора на артефактах древности дает также возможность трактовать различные типы композиций (симметричные и 3-частные) в контексте представлений о структуре мифологической Вселенной [Леви-Стросс, 1985; Демирханян, 1980]. Понимание взглядов древних людей на отдельные знаки, например спирали [Мыльникова, 1989], открывает путь для реконструкции перехода от графических изображений на вещах к начаткам письменности [Фролов, 1984].

В целом декор можно расценивать как «знаковую систему, закрепляющую значения окружающего мира. Она граничит с пиктограммой, предваряет появление ранней письменности» [Лаевская, 1997. С. 49]. Этот взгляд позволяет использовать понятия семиотики и искусствоведения, что открывает новые возможности для реконструкции семантики изображений. В частности, использовать понятия «знак», «текст» и «образ» [Казилев, 1991; Кокорина, 1989; Кузьмина, 1983; Нахапетян, 1989].

Изучение архаической картины мира показывает, что с точки зрения живших тогда людей без декора вещь не завершена. «Речь идет не об украшении вещей в привычном нам смысле, а о наделении их необходимыми (в т.ч. и практическими) свойствами, об их оживлении. Только в этом случае вещь начинает функционировать и как полезный предмет, и как вполне живое явление со строго индивидуальными свойствами» [Байбурун, 1989. С. 70].

В дальнейшем знаковость изображений на вещах ослабевает, но даже в Новое время появляются стили с повышенной знаковостью (например, барокко). Во фламандской живописи и в связанных с нею изображениях на вещах (парадной металлической посуде, фаянсовой посуде, изразцах) скрыт глубокий смысл. Этот смысл был зафиксирован в сборниках разнообразных эмблем. Начиная с XVI в., они проникают и в Россию. Их использование можно проследить в первую очередь на изразцах, а также в

резьбе по кости, в росписи по дереву, в гравировке по серебру и меди [Сергеенко, 1993, С. 52, 53; Эмблемы и символы, 2000. С. 17].

Таким образом, декор на древних вещах дает нам представление не только о множестве аспектов жизни древних людей, но и об искусстве многих государств: Византии [Даркевич, 1975], Хорезма и Согда [Додхудоева, 1983], древней Армении [Каковкин, 1975]), эпох, культур и народов — уйгуров [Касимов, 1981], хакасов [Кызласов, Король, 1990], народов Крайнего Севера [Кочешков, 1989]. Современные исследователи по находкам археологов могут судить об искусстве как существующих ныне, так и исчезнувших цивилизаций, выходить на значительные историко-культурные обобщения [Толстой, Кондаков, 1890—1897; Орбели, Тревер, 1935; Тревер, Луконин, 1987; Лаевская, 1997; Лапковская, 1971; Лукина, 1992].

Как показывает наше краткое рассмотрение направлений изучения декора, получаемая информация является историко-производственной либо историко-культурной. При этом выводы значительно сильнее, чем при работе с письменными источниками, зависят от взглядов исследователя и применяемых им методов. В частности, по мнению одних, орнамент на древневосточной керамике — свободный полет воображения, а по мнению других — воплощение структуры Вселенной; в скифском искусстве кто-то видит сцены из скифского быта, а кто-то — изображения, связанные с мифологией.

Связать рассмотренные подходы в единую систему позволяет разработанная нами система описания декора, основанная на принципах, предложенных Ю.Л. Шаповой [Шапова, 2000. С. 55]. Декор можно определить как систему знаков, нанесенных на вещь. Следовательно, основными его характеристиками являются: знак — то, что нанесено на вещь; композиция — то, как организованы знаки; локализация — место, на котором расположены знаки; характер знаков — то, как они нанесены. Последняя подсистема тесно связана с техникой нанесения знаков и представляет собой ее морфологическое выражение [Кокорина, Лихтер, 2007. С. 24—25].

Примером изучения декора по этим принципам и информационных возможностей такого подхода может служить выполненное нами исследование скифо-сарматского искусства, больше известного как скифский звериный стиль [Кокорина, Лихтер, 2014; Кокорина, Лихтер, 2017]. Его анализируют с момента открытия скифской культуры в конце XVIII в. [Придик, 1911], применяя разнообразные методики. Красота и разнообразие декора делают его одним из интереснейших источников по культуре, искусству и идеологии скифских племен. Разработанная нами методика позволила взглянуть на него с иной стороны [Кокорина, Лихтер, 2017].

Декорировать вещь можно по-разному: нанести систему знаков на ее поверхность как на полотно, выполнить конструктивный элемент в виде объемной фигуры, называемой нами «фигурной формой», исходя

из определения формы как внешнего контура предмета [Ожегов, 1984. С. 743].

Скифское искусство характеризуют, в первую очередь, изображения хищников и копытных. В свою очередь, хищники представлены хищным зверем и хищной птицей, изображенными настолько обобщенно, что нельзя установить биологический вид. Копытные, напротив, изображены детально: антилопы, лоси, олени, бараны, быки, козлы, кабаны. Иногда встречаются изображения людей. Помимо обычных животных известны комбинированные существа, в которых соединены части существ разной природы: грифон (комбинация деталей хищного зверя и хищной птицы), барано-птица, бык-рыба, бык-баран-рыба, бык-козел-рыба, бык-рыба-человек, бык-рыба-хищная птица-человек. Среди комбинированных существ встречаются и люди — крылатые, змееногие. Во многих случаях вместо целого объекта дана его часть, важная с точки зрения потребителя (например, вместо целого хищника — клюв, коготь).

Помимо зооморфных изображений известны геометрические и растительные. Растения изображают по той же логике, что и животных: полностью (деревья — неразличимые кипарис/тополь, декоративные растения), только цветы или листья (арацея, колокольчик, лотос, пальметты — цветы пальмы, аканф). Зачастую цветы даны настолько обобщенно, что нельзя определить биологический вид. Среди геометрических популярны: линии — прямые и кривые (спирали); фигуры — прямолинейные (треугольники, прямоугольники, ромбы, шестиугольники) и криволинейные (круги, овалы). Распространенный мотив — розетка (ее можно рассматривать как комбинацию растительных и геометрических признаков).

Изображения комбинируются в различные композиции: орнаментальные (розетки, бордюры, сетки), сюжетные (сцены терзания, преследования, битвы), сюжетно-орнаментальные — два персонажа напротив друг друга, а между ними — растение. Последний вариант трактуют как сцену у Мирового Древа [Раевский, 1985(б). Рис. 7].

Для декора как системы знаков, нанесенных на вещь, важно сочетание ориентации изображений и ориентации самой вещи. Например, на рукояти меча изображение должно быть расположено вертикально, что соотносится с положением меча в бою или на поясе воина. Соотносится оно и с представлениями о семиотическом статусе меча как Мирового Древа, на чем акцентировал внимание Д.С. Раевский [Там же. С. 115].

Однако известны вещи, на которых эти признаки не совпадают. На мечах и горитах «чертомлыкской серии», на горите из кургана Солоха изображения ориентированы поперек вещи. Можно предполагать, что их воспринимали как расположенные горизонтально, когда вещь держат в руках или кладут в могилу. Это позволяет сделать предположение о парадном или церемониальном назначении вещей, украшенных выполненными гре-

ками золотыми накладками, и выводы об идеологических представлениях скифов (привлекая дополнительную информацию).

Перечисленные особенности скифского декора дают возможность определить, в какой изобразительной традиции он был выполнен. Под изобразительной традицией мы понимаем вслед за А.Н. Каменским «процесс освоения, передачи и развития исторически сложившегося художественного опыта» [Каменский, 1986. С. 200]. Разделение на традиции не абсолютно, они зачастую «перетекают» одна в другую, и однозначное отнесение декора к какой-либо традиции не всегда возможно. В скифском искусстве помимо собственно скифской можно выделить традиции: ассиро-урартскую, греческую, персидскую, скифо-греческую, скифо-греко-персидскую [Кокорина, Лихтер, 2017].

Декор на скифском оружии позволял не только определить изобразительную традицию, но и указать центр производства. Так, изучавшая центры производства меча из хутора Шумейко Н.А. Онайко [Онайко, 1966], определявшие истоки стиля украшения ножен меча М.Н. Погребова и Д.С. Раевский [Погребова, Раевский, 1992] обратили внимание на инокультурные влияния в декоре ножен [Кокорина, 2003].

Расположение декора на том или ином конструктивном элементе также оказывается информативным. Например, на устьях ножен по оси симметрии этого конструктивного элемента помещен растительно-геометрический мотив (выполнен в разных традициях — ассиро-урартрийской, греческой, скифо-греко-персидской). Эту композицию можно трактовать как редуцированное Мировое Древо, поскольку мастера, работавшие в инокультурных традициях, его смысла не понимали.

Рассматривая декор как целостную систему, мы можем утверждать, что на вещах одного назначения (археологическая категория) он построен по одному принципу. Возьмем для примера декор на одной категории — ножнах меча. Здесь прослеживаются следующие закономерности: на устье помещались изображения летающих существ по обе стороны растительно-геометрического мотива; на корпусе — ряд из животных, сцены терзания животных и борьбы людей; на конце — хищники или хищные птицы; на лопасти — отдельные фигуры животных, зачастую комбинированных (например, олень с рогами в виде голов хищных птиц), или сцены терзания. Эти наблюдения можно связать с предложенной Д.С. Раевским реконструкцией мифологических представлений скифов о мече как воплощении Мирового Древа: с птицами — в верхнем мире, копытными — в среднем, хищниками — в нижнем [Раевский, 1985(б). С. 115].

Изучение декора на скифском оружии с точки зрения его семантики позволило утверждать, что «мотивы звериного стиля как нельзя больше соответствуют стремлениям скифа, всадника и воина метко поразить, быстро настичь, быть всегда наготове. Украшая оружие и сбрую, эти сюжеты

словно призывали на всадника и коня заключенные в них свойства» [Граков, 1971. С. 99–100].

Д.С. Раевский, используя принятую в семиотике классификацию знаков, обосновал причину выбора скифами именно зооморфных изображений, охарактеризовал путь скифского искусства так: от полного аниконизма с попытками применения антропоморфного кода к господству зооморфного и, на новом уровне, — к использованию греческих образцов искусства (как антропоморфного, так и зооморфного). В появлении сцен терзания он видит не только греческое влияние, но и переход от «безглагольных» текстов раннего времени к развернутому повествованию [Раевский, 1985(а)].

Опираясь на археологический материал, мы можем реконструировать семантику образов, наиболее часто встречающихся в скифском искусстве: копытного, хищной птицы, хищного зверя.

Олень в мировоззрении скифов был маркером среднего мира, воплощением космического тела, жертвенным животным. Его образ носил солярный характер.

Птицы в скифской тернарной модели пространства занимают верх — небо [Раевский, 1985(б). С. 111]. Образ пернатого хищника играл в представлениях скифов особую роль, о чем говорит его исключительная популярность. Места размещения изображений хищной птицы (на навершиях мечей, устьях и бутеролях ножен), ее участие в сценах терзания на горитах подтверждают наличие у скифов представлений о хищной птице как символе верхней и нижней зон мироздания, воплощении смертоносного начала. Возможно, для скифов было характерно и представление о пернатом хищнике как медиаторе между различными зонами Вселенной.

Расположение изображений хищного зверя в средней части предмета связано со средой обитания и способом передвижения: все они — наземные бегающие животные. В античной письменной традиции лев назван «живой могилой» [Лукреций, V, 993. цит. по: Раевский, 1985(б). С. 226]. Сцена терзания может рассматриваться как эквивалент жертвоприношения во имя продолжения жизни [Раевский, 1985(б). С. 153]. Это может указывать и на восприятие скифами хищника как символа смерти. Расположение сцены терзания именно на оружии позволяет предположить наличие у скифов представлений о связи жертвоприношения с гибелью врага на войне. Образ хищника ассоциировался с символикой космического низа (но как существо наземное мог олицетворять средний мир), воплощал функции стража и был символом смерти.

Использование нашей методики изучения декора позволяет судить о его изменениях во времени. Например, в украшении горитов можно указать на наличие в VII в. до н.э. только скифской традиции, на рубеже IV–V вв. до н.э. и в V вв. до н.э. — скифо-греческой, в IV в. до н.э. — греческой. В VII в. до н.э. в декоре горитов олени и хищники изображаются отдельно,

в VI—V вв. до н.э. на горитах, выполненных в скифо-греческой традиции, появляются сцены терзания хищниками копытных (предположительно, оленей).

Наша методика дала возможность детально изучить изображения и найти формальные признаки для выделения конкретных изобразительных традиций. Так, подсчет процентных соотношений животных в разных традициях подтвердил наблюдение, что специфика смешанных традиций заключается не только в стиле, но и в наборе изображений [Кокорина, 2003. С. 9]. К примеру, львы встречаются в нескифских и смешанных традициях: греческой, персидской, скифо-греко-персидской, скифо-греческой. В скифской традиции их нет, и появление этого образа указывает на влияние традиций, принадлежавших народам, близко знакомым со львами: персам и грекам.

Существенную культурную информацию несет также ориентация знаков вдоль или поперек вертикальной оси оружия. Для скифской и скифо-греческой традиций характерна ориентация знаков вдоль продольной оси конструктивных элементов вещей, в персидской и греческой они ориентированы перпендикулярно продольной оси. Возможно, это объясняется тем, что в отличие от скифской традиции здесь изображение более независимо от формы предмета.

Некоторые культурологические заключения позволяет сделать и изучение композиций. Уже давно известно, что в скифской традиции прослеживается абсолютное преобладание орнамента. Однако к интересным выводам можно прийти, рассматривая связь орнаментальных композиций с конструктивными элементами. Так, на навершии орнамент всегда относится к типу розетки, а на рукояти — к типу бордюра, ось которого совпадает с перпендикулярной осью конструктивного элемента. Если исходить из представлений скифов о мече как о Мировом Древе, рукоять является его средней частью — стволом. Движение по стволу дерева осуществляется снизу вверх (рост дерева) и сверху вниз (перемещение животных). Кроме того, меч мог рассматриваться как Мировое Древо как в боевом положении (навершие внизу), так и в походном — на поясе воина (навершие вверх). Декор средней зоны (рукояти) должен был удовлетворять обоим положениям, отражая представления скифов [Кокорина, Лихтер, 2006. С. 48—49].

Максимально полно извлечь информацию, которую несет декор на древних вещах, невозможно без формального описания и сопоставления с результатами других наук (культурологии, семиотики и т.д.).

Библиография

Акимова Л.И. К проблеме геометрического мифа: шахматный орнамент // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1985». Вып. XVIII, ч. I. Москва, 1988. С. 60—98.

Андрюченко В.П. О священном треугольнике в искусстве племен скифского мира // Скифо-сибирский мир (искусство и идеология): Тезисы докладов 2-й археологической конференции. Кемерово, 1984. С. 10–12.

Антонова Е.В. Дикие животные в искусстве древних земледельцев Востока (к семантике представлений о пространстве) // Центральная Азия: Новые памятники письменности и искусства. Москва, 1987. С. 64–76.

Байбурин А.К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Москва, 1989. С. 63–88.

Балакин Ю.В., Петров А.И., Труфанов А.Я. Астральные знаки и их числовое содержание (по материалам керамических орнаментов Еловского II могильника) // Искусство и фольклор народов Западной Сибири. Томск, 1984. С. 30–52.

Бибиков С.Н. Териоморфные изображения в орнаментике Триполья (трипольский звериный стиль) // Археология. 1989. № 2. С. 6–11.

Бочаров Г.Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. Москва, 1969. 129 с.

Брагинская Н.В. Надпись и изображение в греческой вазописи // Культура и искусство античного мира. Материалы научной конференции (1979). Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва, 1980. С. 41–99.

Бронштейн Б. Пигмалион наизнанку: к истории становления мира искусства. Москва, 2002. 256 с.

Буланова Н. Символика восточного ковра // Азия и Африка сегодня. 1984. № 6. С. 57–58.

Виноградова Н.М. Памятники триполья переходного этапа В1–IV в Поднепровье // Советская археология. 1972. № 1. С. 36–51.

Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. Москва, 2013. 301 с.

Глушкова Т.Н. Способы орнаментации текстильной керамики // Керамика как исторический источник. Куйбышев, 1991. С. 39–41.

Граков Б.Н. Скифы. Москва, 1971. 170 с.

Гребеницкова О.И., Семин Л.В. Динамика развития керамического декора в неолите — палеометалле Юго-Западного Забайкалья // Палеоэтнология Сибири. Тезисы докладов к XXX Региональной археологической студенческой конференции., 29–31 марта 1990 г. Иркутск, 1990. С. 187–188.

Грибова Л.С. Пермский звериный стиль (проблемы семантики). Москва, 1975. 148 с.

Гусева Л.Н. Об истоках некоторых орнаментальных мотивов в искусстве чжурчженей // Археологические материалы по древней истории Дальнего Востока СССР / Под общ. ред. чл.-кор. АН СССР А.И. Крушанова. Владивосток, 1978. С. 90–93.

Гусейнова М.А. Древо жизни в орнаменте древнего Азербайджана (конец II тыс. до н.э.) // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XI годичная научная сессия, Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР (краткие сообщения). История и филология Древнего Востока. Москва, 1976. С. 58–63.

Даркевич В.П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. Москва, 1975. 352 с. («Памятники древнего искусства»).

Дебиров П.М. К вопросу об истоках некоторых мотивов растительного орнамента в средневековом монументально-декоративном искусстве Дагестана // Дагестанское искусствознание. Тематический сборник Института истории, языка, литературы Дагестанского филиала АН СССР Махачкала, 1976. С. 116–133.

Декор // Советский энциклопедический словарь. Москва, 1983. С. 369.

Демирханян А.Р. Символика трехчастных композиций в идеологии Древнего мира // Идеологические представления древнейших обществ: Тезисы докладов конференции. Москва, 1980. С. 65–68.

Демкина О.В. Белорусский орнамент как отражение народных поверий // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. Республиканский межведомственный сборник / Гл. ред. Н.Н. Заренок. Вып. 3. Минск, 1984. С. 120–125.

Додхудоева Л.Н. Декоративные мотивы Хорезма и Согда в рукописной орнаментике Мавераннахра и Хоросана XVI–XVII вв. // Хорезм и Мухаммад ал-Хорезми в мировой истории и культуре (к 1200-летию со дня рождения). Душанбе, 1983. С. 124–129.

Евсюков В.В. Мифология китайского неолита. По материалам росписей на керамике культуры Яншао. Новосибирск, 1988. 128 с.

Жарникова С.В. Отражение языческих верований и культа в орнаментике северорусских женских головных уборов // Научно-атеистические исследования в музеях. Ленинградский государственный музей истории религии и атеизма. Ленинград, 1986. С. 96–107.

Иванова С.В. Орнамент как отражение технологических приемов гончарного ремесла в раннебронзовом веке // Древнее производство, ремесло и торговля по археологическим данным: тезисы докладов. Москва, 1988. С. 36–37.

Инурикаева М.И. Семантика декора чуртов как выражение идеологических представлений // Археология и вопросы атеизма. Грозный, 1977. С. 87–91.

Казиков Г.Н. Знаки и образы в археологической культуре Дагестана // Археология на новостройках Северного Кавказа (1986–1990 гг.). Грозный, 1991. С. 47–48.

Каковкин А.Я. Памятники художественного серебра Киликийской Армении // Историко-филологический журнал. 1975. № 2. С. 192–208.

Каменский А.А. О смысле художественной традиции // Критерии и суждения в искусствознании. Москва, 1986. С. 215–253.

Касимов И. Узоры. Уйгурский народный орнамент. Алма-Ата, 1981. 111 с.

Киселев Н.А. Истоки плетеного орнамента в свете некоторых литературных памятников // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. Москва, 1984. № 9. С. 168–170.

Кияшко А.В. Параллели в орнаментации керамики и других предметов эпохи средней бронзы Предкавказья // Проблемы охраны и исследования памятников археологии в Донбассе: Тезисы докладов научно-практического семинара. Донецк, 1989. С. 92–94.

Книпович Т.Н. Из истории художественной керамики Северного Причерноморья // Советская археология. 1941. Вып. VII. С. 140–151.

Коваль В.Ю. Керамика Востока на Руси IX–XVII века. Москва, 2010. 269 с.

Козенкова В.И., Мишина Т.Н. О сюжетных сценах на керамике кобанской культуры // Советская археология. 1984. № 1. С. 247–251.

Кокорина Н.А. Об одной группе знаков на керамике Волжской Булгарии // Ранние болгары в Восточной Европе. Казань, 1989. С. 92–93.

Кокорина Ю.Г. Декор скифского оружия VII–IV вв. до н.э. (изобразительные традиции, организация декора, семантика образов). Автореферат ... канд. ист. наук. Москва, 2003. 19 с.

Кокорина Ю.Г., Лихтер Ю.А. Морфология декора. Москва, 2007. 199 с.

Кокорина Ю.Г., Лихтер Ю.А. Особенности изобразительных традиций в декоре скифского оружия (возможности технологии базы данных) // Исторические исследования. 2017. № 8. С. 140–154. Электронный ресурс: www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS.

Кокорина Ю.Г., Лихтер Ю.А. Возможности нормированного описания и технологии реляционных БД в изучении декора на скифском оружии // Историческая информатика. № 1. 2014. С. 16–39. Электронный ресурс: kleio.asu.ru.

Комша М. Елочный орнамент на гето-дакийской керамике и его символическое значение // Древнейшие общности земледельцев и скотоводов Северного Причерноморья (V тыс. до н.э. – V в. н. э.). Материалы международной конференции (Кишинев, 10–14 декабря 1990 г.). Киев, 1991. С. 195.

Кочерженко О.В., Слонов В.Н. О семантике орнамента керамики срубной культуры // Российская археология. 1993. № 3. С. 37–42.

Кочешков Н.В. Этнические традиции в декоративном искусстве народов Крайнего Северо-Востока СССР (XVIII–XX вв.) // Этнические традиции в декоративном искусстве народов Крайнего Северо-Востока СССР (XVIII–XX вв.). Ленинград, 1989. 210 с.

Крамаровский М.Г. «Булгарские» браслеты: генезис декора и локализация // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 43. Ленинград, 1978. С. 46–51.

Кузьмина Е.Е. О прочтении текста изобразительных памятников искусства евразийских степей скифского времени: методика анализа памятников // Вестник древней истории. 1983. № 1. С. 95–105.

Кызласов Л.Р., Король Г.Г. Декоративное искусство средневековых хакасов. Москва, 1990. 210 с.

Лавская Э.Л. Мир мегалитов и мир керамики. Две художественные традиции в искусстве доантичной Европы. Москва, 1997. 264 с.

Лапковская Э.А. Прикладное искусство средних веков в Государственном Эрмитаже: изделия из металла. Москва, 1971. 28 с., 84 л.: ил.

Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва, 2011. С. 282–312.

Лелеков Л.А., Раевский Д.С. Инокультурный миф в греческой изобразительной традиции // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1985». Вып. 18, ч. 1. Москва, 1988. С. 222–236.

Лесков А.М. Новые сокровища курганов Украины // Treasures From the Ukrainian Barrows: latest discoveries. Ленинград, 1972. 152 с.

Лихтер Ю.А. Стекло черняховской культуры // Российская археология. 1998. № 2. С. 41–53.

Логинов В.А. Раннеземледельческая символика Апсилии (по данным керамического производства) // Сообщения АН Грузинской ССР. Тбилиси, 1983. № 3. С. 657–659.

Ляшко С.Н. К вопросу о семантике орнамента на сосудах из погребений ямной культуры // Древнейшие скотоводы степей юга Украины. Киев, 1987. С. 54–57.

Маршак Б.И. Согдийское серебро. Москва, 1971. 191 с. (Культура народов Востока).

Массон В.М. Алтын-Депе в эпоху неолита // Советская археология. 1977. № 3. С. 164–188.

Мовша Т.Г. Антропоморфные сюжеты на керамике культур трипольско-кукутенской общности // Духовная культура древних обществ на территории Украины. Киев, 1991. С. 34–47.

Монгайт А.Л. Археология Западной Европы. Каменный век. Москва, 1973. 354 с.

Мыльникова Л.Н. Эволюция спирали в орнаментации неолитической керамики Нижнего Амура // Технический и социальный прогресс в эпоху первобытнообщинного строя: (Информ. материалы). Свердловск, 1989. С. 58–60.

Нахапетян В.Е. О назначении знаков на астрагалах (салтово-маяцкая культура) // Ранние болгары в Восточной Европе. Казань, 1989. С. 73–89.

Негматуллаева Е.Ю. К вопросу о реальном и символическом образе в ювелирном искусстве Центральной Азии в прошлом и настоящем // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и сообщений международного симпозиума. Душанбе, 1990. С. 42.

Николаева Н.С. Декоративное искусство Китая и Японии и проблема семантики декора // Научные сообщения Государственного музея народов Востока. 1977. № 9. С. 75–84.

Никулина Н.М. Искусство Ионии и ахеменидского Ирана: По материалам глиптики. Москва, 1994. 144 с.

Новицкий Е.Ю., Полищук Л.Ю. Об одной группе изображений на сосудах трипольской культуры // Материалы по археологии Северного Причерноморья. Киев, 1983. С. 136–141.

Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. Москва, 1984. 797 с.

Онайко Н.А. О центрах производства золотых обкладок ножен и рукояток мечей, найденных в Приднепровье // Культура античного мира. Москва, 1966. С. 159–167.

Орбели И.А., Тревер К.В. Сасанидский металл: Художественные предметы из золота, серебра и бронзы. Москва; Ленинград, 1935. 86 с.

Орнамент // Популярная художественная энциклопедия / Гл. ред. В.М. Полевой. Т. 2. Москва, 1986. С. 86.

Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. Москва, 1994. 206 с. (По следам древних цивилизаций).

Погребова М.Н., Раевский Д.С. Ранние скифы и Древний Восток. Москва, 1992. 263 с.

Погребова М.Н., Раевский Д.С. Скифские походы в Переднюю Азию и некоторые аспекты хозяйственно-культурной характеристики ранних скифов // Международное сотрудничество археологов на великих торговых и культурных путях древности и средневековья. Кисловодск, 1994. С. 34–38.

Политович Ю.Б., Цимиданов В.В. Сосуды и их орнаментация в системе погребального обряда племен срубной культуры (к постановке вопроса) // Проблемы исследования памятников археологии Северского Донца: тезисы докладов. Луганск, 1990. С. 82–92.

Придик Е.М. Мельгуновский клад 1763 года. Санкт-Петербург, 1911. 24 с. (Материалы по археологии России, издаваемые Императорской Археологической комиссией; № 31).

Путилов Б.Н., Штробах Г. Введение // Народное знание, фольклор, народное искусство. Свод этнографических понятий и терминов. Вып. 4. Москва, 1991. С. 5–19.

Раевский Д.С. К характеристике основных тенденций в истории скифского искусства // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Ленинград, 1985а. С. 27–36.

Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тыс. до н. э. Москва, 1985б. 255 с.

Раевский Д.С. От киммерийского орнамента к скифскому звериному стилю // Древности Евразии в скифо-сарматское время. Москва, 1984. С. 213–217.

Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. Опыт реконструкции скифской мифологии. Москва, 1977. 216 с.

Русакова Л.М. Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные образы и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск, 1987. С. 99–125.

Сергеенко И.И. Об изразцах с «иероглифическими фигурами», эмблематами и о московском мастере Яне Флегнере // Коломенское. Материалы и исследования. Вып. 5, ч. 1. Москва, 1993. С. 52–70.

Скоробогатова Т.В. Одна из групп золотоордынской художественной керамики XIV в. // Советская археология. 1983. № 2. С. 92–108.

Столярова Е.К., Энгватова А.В. Стекланные слезницы из некрополя церкви Сошествия Святого духа Троице-Сергиевой лавры // Археология Подмосковья. Т. 12. Москва, 2016. С. 410–422.

Сургуладзе И.К. Астральная символика в грузинском народном орнаменте. Тбилиси, 1986. 206 с.

Сургуладзе И.К. К изучению зооморфной символики (олень – лев) // Труды Тбилисского государственного университета. Т. 243. Тбилиси, 1983. С. 121–138.

Сымонович Э.А. Стеклянная посуда из поднепровско-причерноморских памятников черняховской культуры // Советская археология. 1977. № 1. С. 176–186.

Тимофей из Газы. Тигрица и грифон: Сакральные символы животного мира. Санкт-Петербург, 2002. 400 с.

Толстой И.И., Кондаков Н.П. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 3: Древности времен переселения народов. Санкт-Петербург, 1890. 158 с.

Толстой И.И., Кондаков Н.П. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 5: Курганная древности и клады домонгольского периода. Санкт-Петербург, 1897. 168 с.

Толстой И.И., Кондаков Н.П. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 6: Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. Санкт-Петербург, 1899. 186 с.

Тревер К.В., Луконин В.Г. Сасанидское серебро. Собрание Государственного Эрмитажа. Художественная культура Ирана III–VIII веков. Москва, 1987. 240 с.

Узянов А.А. Динамика технологического стереотипа в орнаментации роменской керамики // Естественные науки и археология в изучении древних производств. Материалы совещания. 27 марта 1981 г. Москва, 1982. С. 122–135.

Фролов Б.А. Астральные мифы и рисунки // Очерки истории естественнонаучных знаний в древности. Москва, 1982. С. 41–59.

Фролов Б.А. Древнейшая графика и предпосылки становления письменности // Лингвистическая реконструкция и древнейшая история Востока: Тезисы докладов конференции. Ч. 1. Москва, 1984. С. 100–107.

Худяков Ю.С., Хаславская Л.М. Особенности орнаментации торевтики // Проблемы художественного литья Сибири и Урала эпохи железа: тезисы докладов Областной научно-практической конференции. Омск, 1990. С. 5–9.

Членова Н.Л. Алтайский звериный стиль и орнамент // Скифская эпоха Алтая. Барнаул, 1986. С. 26–29.

Чмыхов Н.А. К семантике орнаментальных схем катакомбной керамики // Некоторые вопросы археологии Украины. Киев, 1977. С. 14–31.

Шаншавили Н.Э. Знаки и символы на глиняной посуде куро-аракской культуры // Сообщения академии наук Грузинской ССР. Тбилиси, 1989. Вып. 133, № 1. С. 209–212.

Щапова Ю.Л. Введение в вещеведение: естественнонаучный подход к изучению древних вещей. Москва, 2000. 144 с.

Щапова Ю.Л. Византийское стекло. Очерки истории. Москва, 1998. 288 с.

Эмблемы и символы = Emblemata et symbola / Вступ. ст. и коммент. А.Е. Махова. [2-е изд., испр. и доп.]. Москва, 2000. 366 с.

ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ МОНЕТАХ КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ ИСТОРИКА (НЕСКОЛЬКО СЮЖЕТОВ)

IMAGES ON ANCIENT GREEK COINS AS A SOURCE OF VISUAL INFORMATION FOR A HISTORIAN (SOME SUBJECTS)

Аннотация: в статье представлен взгляд историка на античные греческие монеты. Речь идет преимущественно об изображениях на них — с точки зрения той исторической информации, которую они содержат. Рассматриваются сюжеты, связанные с древнейшими афинскими монетами (Wappenmünzen), со сменившими их знаменитыми «совами», а также с монетами Фемистокла и его преемников, выпускавшимися на территории Персии.

Abstract: the article presents a historian's view on Ancient Greek coins. It highlights mainly pictures on coins — from the perspective of the historical information that could be drawn from them. Subjects are analyzed, which are connected with the oldest Athenian coins (Wappenmünzen), with the famous “owls” issued after them, as well as with coins of Themistocles and his heirs issued at the territory of Persia.

Ключевые слова: историческая наука, изобразительные источники, визуальная информация, Древняя Греция, монеты, Афины, Фемистокл, Wappenmünzen, «совы», Магнесия.

Keywords: historical science, figurative sources, visual information, Ancient Greece, coins, Athens, Themistocles, Wappenmünzen, “owls”, Magnesia.

Для комплексной дисциплины классического антиковедения (о которой см., например, [Funke, 1999]) изобразительные источники (носители визуальной информации) часто бывают не менее важны, чем письменные. Нелишним будет напомнить, что, собственно, сама эта дисциплина сформировалась на основе синтеза зародившихся в эпоху Возрождения классической филологии и классической археологии, а последняя изначально понималась как история античного искусства [Bandinelli, 1980. S. 23–27]. В то время как одни ренессансные гуманисты (Петрарка и др.) пристально изучали тексты римских авторов и начинали овладевать сочинениями древнегреческих, другие (как, например, Кириако из Анконы, см. [Суриков, 2017(а). С. 8]) совершали путешествия и давали описания памятников изобразительного искусства. Так складывался, пожалуй, первый опыт междисциплинарности в европейских гуманитарных науках. В XVIII в. синтез, о котором идет речь, уже в полной мере проявился в грандиозной фи-

гуре И.-И. Винкельмана — ученого, создавшего тот «образ Эллады», что и поныне встает перед нашим мысленным взором, когда мы задумываемся об античности [Иванов, 1989. С. 315].

Круг сюжетов, связанных с визуальностью, для антиковеда практически безграничен ввиду колоссального объема соответствующего материала — колоссального не только в чисто количественном отношении, но и по своему спектру (от великолепных статуй до невзрачных с виду черепков сосудов). Ясно, что ограниченный объем статьи позволяет ниже рассмотреть из данного круга сюжетов только несколько взаимосвязанных. Все они будут иметь касательство к древнегреческим монетам, причем достаточно раннего времени (архаического и классического периодов).

Античные монеты занимают значительное место в коллекциях многих музеев. Но, подчеркнем, здесь будет представлен взгляд на них именно историка, а не музеолога, искусствоведа или собирателя-нумизмата. Также необходимо оговорить, что феномен монеты шире определения «визуальный источник». Она являет собой артефакт, вещественный памятник, у которого имеются и иные аспекты (материал, технология изготовления, циркуляция, хронология и мн. др.), однако их мы тут постараемся не затрагивать (хотя совсем избежать этого, видимо, не удастся). Речь далее пойдет преимущественно об изображениях на монетах — с точки зрения той исторической информации, которую из них можно почерпнуть.

Отдельный вопрос — информация эстетического характера. Протицируем несколько строк из книги популяризатора науки Л.Д. Любимова: «Совсем маленькая золотая монета Боспорского царства на Черном море чеканки IV в. до н.э. “Очень тонкая работа”, — скажете вы, взглянув на эту монетку, на которой изображена голова сатира. Внимательно же ее разглядеть вам, вероятно, будет недосуг, ибо это всего лишь одна из многих монет, выставленных в музейной витрине. А между тем перед вами высокое творение искусства. Вот на снимке та же монета, но значительно увеличенная: какая сила и выразительность, какой подлинно грандиозный образ! Мы понимаем теперь, что эта крохотная вещица, предназначенная для оплаты товаров, отмечена неизгладимой печатью художественного гения древней Эллады» [Любимов, 1971. С. 14].

В отечественной специальной литературе чаще всего пишут о древнегреческих монетах из Северного Причерноморья (это, между прочим, отразилось и в вышеприведенной цитате). Подобная ситуация закономерна, ибо руины греческих колоний именно указанного региона по большей части находятся на территории нашей страны и раскапываются российскими археологами. И автору этих строк тоже ранее доводилось писать по связанным с ними вопросам. Однако в настоящей работе хотелось бы коснуться материала, который у нас менее знаком историкам.

Чеканные монеты впервые в мире появляются в конце VII в. до н.э. в греческих полисах Ионии и у их соседей-лидийцев практически одновременно, так что неясен вопрос о приоритете [Суриков, 2017(б). С. 54–55]. Эти самые ранние монеты изготавливались из электра — естественного сплава золота и серебра. Около середины VI в. до н.э. чеканка начала осуществляться и в нескольких крупных центрах Греции как таковой, причем тут за неимением электра в качестве материала использовалось серебро.

Одним из таких центров являлись Афины. Древнейшие афинские монеты фигурируют в историографии под условным наименованием, введенным немецкими учеными XIX в., да так и прижившимся, — *Warpenmünzen*, т.е. «гербовые монеты» [из современных исследований о них см.: Kroll, 1981; Dawson, 1999; Суриков, 2006]. Они выделяются — особенно по контрасту с последующей практикой в тех же Афинах — большим разнообразием в изобразительном плане.

К категории *Warpenmünzen* относятся монеты, представляющие собой единую серию (причем достаточно короткую), имеющие черты принципиального сходства как по фактуре, так и по основному номиналу. Как правило, это дидрахма; имеются ее фракции — драхма, обол, гемиобол, тетартеморий. На последнем этапе появляются тетрадрахмы. При этом *Warpenmünzen* сильно (можно сказать, абсолютно) разнятся изображениями на лицевой стороне. С точки зрения этих последних выделяют 15 типов данных монет (дидрахм): 1) амфора; 2) «трискелес» — три человеческие ноги, расходящиеся из единого центра; 3) жук-скарабей; 4) астрагал (конская бабка); 5) голова быка в фас; 6) сова влево; 7) стоящий конь влево; 8) протома коня влево; 9) протома коня вправо; 10) задняя часть коня вправо; 11) колесо с перекладинами-распорками; 12) обычное колесо с четырьмя спицами; 13) такое же колесо, но с подпорками на концах каждой спицы; 14) голова Горгоны; 15) на лицевой стороне — тот же тип, но на оборотной стороне (в одной из четвертей, на которые разделен вдавленный квадрат) небольшой символ — голова льва в фас (на вышеперечисленных 14 типах никаких изображений во вдавленном квадрате на обратной стороне нет). Вокруг части типов лицевой стороны — линейный ободок, который, возможно, символизирует щит. Тетрадрахмы данной серии подразделяются на два типа; на лицевой стороне у обоих голова Горгоны, на обратной стороне в одном случае голова льва в фас во вдавленном квадрате, в другом — голова быка в фас, тоже во вдавленном квадрате. На серебре более мелких номиналов отмечают и другие изображения: глаз, лягушку, яблоко, лист; в каком соотношении находятся они с типами основных номиналов — вопрос, пока не имеющий однозначного ответа.

Наиболее углубленно в мировой историографии проблемами *Warpenmünzen* занимался нумизмат Ч. Селтман; именно он с предельной детализацией разработал концепцию, трактующую их как «гербовые

монеты». Фундаментальная монография Селтмана «Афины, их история и чеканка до персидского вторжения» [Seltman, 1924] была для своего времени классической; однако ныне, работая с ней, необходимо учитывать, что изложенные в ней взгляды (это особенно касается проблем датировки) отражают представления, характерные для определенного этапа развития наших знаний об афинском монетном деле, — этапа, который на сегодняшний день можно считать уже пройденным. По мнению исследователя, типы *Wappenmünzen* в большинстве своем — не что иное, как гербы знатнейших аристократических родов Аттики.

Гипотеза Селтмана была вначале встречена учеными с большим энтузиазмом. Однако с 1960-х гг. она начала подвергаться строгой и во многом справедливой критике [ее наиболее подробное изложение см.: Крау, 1976. Р. 56—60]. Указывалось, что в ней слишком много умозрительного, не находящего прямой опоры в материале источников. Так, Селтман в значительной мере произвольно соотнес то или иное изображение на монетах с тем или иным афинским знатным родом. Кроме того, сильные сомнения вызывают сам факт наличия у аристократии античного греческого полиса родовых гербов в собственном смысле слова и категория «родовой чеканки».

В настоящее время концепцию Селтмана в чистом виде, пожалуй, уже никто не разделяет. Соответственно, неизбежной становится задача альтернативных интерпретаций. Такие интерпретации, конечно, появились; некоторые из них совершенно отрывают изображения на *Wappenmünzen* от круга символов, связанных с аристократическими родами, что, на наш взгляд, тоже неправомерно. Так, Р. Хоппер полагал, что интересующие нас монеты лучше рассматривать в религиозном и праздничном контексте, что следует видеть в них скорее всего семантику Панафинеийских игр [Норрег, 1968]. Но отнюдь не все из вышеперечисленных изображений могут быть без натяжек трактованы подобным образом. Что общего с Панафинеями у скарабея или трискелеса? Есть также мнение [Lévêque, Vidal-Naquet, 1964. Р. 33], что эти изображения просто выражали идеалы аристократического общества, без соотнесения с конкретными родами или индивидами. Но это звучит слишком абстрактно и никак не помогает решить проблему. Особняком стоит точка зрения М. Викерса, согласно которой на *Wappenmünzen* представлены типы аттических фил [Vickers, 1985. Р. 31]; она неприемлема по хронологическим соображениям.

В последнее время, насколько можно судить, многие исследователи начинают в осторожной форме возвращаться к некоторым положениям гипотезы Селтмана, модифицируя их. И это представляется закономерным и оправданным. Монеты, о которых идет речь, несомненно эмблематичны. Давно уже отмечалось [Зограф, 1951. С. 62], что все перечисленные изображения (как, впрочем, и многие другие) встречаются также в чернофигурной вазописи VI в. до н.э., и не где-нибудь, а на щитах воинов. Причем

по крайней мере некоторые из этих типов в нарративных источниках ассоциируются, пусть косвенно, с конкретными аристократическими родами (например, с Алкмеонидами). Итак, если перед нами все-таки эмблемы, то что это за эмблемы?

Нам представляется наиболее перспективным видеть в изображениях на *Warrenmünzen* знаки магистратов, ответственных за чеканку (точка зрения, которую наиболее последовательно развил Дж. Кролл [Kroll, 1981. P. 9]). Параллели этому в древнегреческом монетном деле можно найти в изобилии [Furtwängler, 1982]. Даже если оставаться в рамках чисто афинского материала и не привлекать монеты из других полисов, аналогии имеются. В качестве таковых следует в первую очередь привести знаки магистратов на монетах «нового стиля», выпускавшихся в эллинистических Афинах [Thompson, 1961; Стрелков, 1996]. Различие заключается в том, что на этих монетах магистрат ставил свой знак в виде символа-дифференциала, дополнительного по отношению к основному типу. Что же касается *Warrenmünzen*, то на них, в эту очень раннюю эпоху античного монетного дела, общеполитическая эмблематика Афин еще не получила отражения; соответственно, место основного типа занимали именно знаки магистратов. Если можно так выразиться, тип каждого нового выпуска одновременно играл роль дифференциала, позволяя отличать друг от друга монеты, чеканенные в разные годы.

Анализ магистратских символов на афинском серебре «нового стиля» демонстрирует, что должностные лица обладали достаточной свободой в выборе эмблемы. При выборе они могли руководствоваться различными соображениями, единой системы не было. Знак магистрата мог действительно иметь протогеральдический характер, но часто в нем находила воплощение не эта, а иная информация: например, аллюзия на славные деяния предков данного гражданина или «обыгрывание» его имени по принципу ребуса. В каких-то случаях конкретная интерпретация того или иного символа просто затруднительна на нынешнем уровне развития науки. В любом случае ясно: с одной стороны, перед нами индивидуальная эмблематика; может проявляться, в числе прочего, и эмблематика родовая (стараясь сформулировать важный тезис как можно более осторожно и взвешенно). Следует полагать, аналогичным образом дело обстояло и в эпоху архаики.

Одним из сильнейших аргументов против трактовки изображений на *Warrenmünzen* как эмблем знатных родов традиционно является следующий. Если датировать эти монеты периодом тирании Писистрата, как чаще всего делают, действительно приходится признать, что время их выпуска было не самым подходящим для проявления аристократических амбиций. При Писистрате многие афинские аристократы (Алкмеониды, Филаиды и др.) оказались в опале или даже в изгнании. Однако чтобы оценить, в какой

степени этот аргумент является весомым, необходимо подробнее остановиться на вопросе о датировке *Warrenmünzen*. Прежде всего необходимо оговорить неразрывную связь двух проблем: хронологии *Warrenmünzen* и времени начала чеканки «сов» (или «совок», как их часто называют нумизматы) — монет с типами «голова Афины — сова». От решения первой из них напрямую зависит решение второй, и наоборот. Будем исходить из двух представляющихся достаточно очевидными и как будто бы никем теперь не оспариваемых положений: во-первых, *Warrenmünzen* — афинские монеты, во-вторых, хронологически они непосредственно предшествовали «совам».

Автор первой монографии о монетном деле Афин Э. Бёле считал, что *Warrenmünzen* начали выпускать во 2-й половине 560-х гг. до н.э. [Beulé, 1858. P. 15—17], а первые «совы» отчеканены после изгнания Писистратидов (510 г. до н.э.). Этот последний тезис представляется весьма перспективным и хорошо коррелирует с наиболее современной точкой зрения (которую и мы разделяем), согласно которой *Warrenmünzen* начали выпускать при тиране Гиппии, сыне Писистрата (в 520-е гг. до н.э.), а первые «совы» — после его свержения, т.е. около 510 г. до н.э. [Dawson, 1999].

Если исходить из того, что начало чеканки *Warrenmünzen* падает на первые годы правления Гиппия или (чрезмерная точность здесь неуместна) на самые последние годы тирании Писистрата, то это ставит рассматриваемые монеты во вполне приемлемый исторический контекст. Как известно, Писистрат в конце своей жизни начал, а Гиппий продолжил в значительно более интенсивных формах дело примирения с афинскими аристократическими родами [Суриков, 2000. С. 154—156]. Представители Алкмеонидов, Филаидов, Кериков и др. занимали в то время даже высший пост эпонимного архонта. Соответственно, они не имели существенных препятствий для манифестации своей символики, как индивидуальной, так и родовой.

Уместно коснуться вопроса о том, какие именно магистраты ставили свои знаки на *Warrenmünzen*. Когда обычай таких знаков после долгого перерыва возобновился в Афинах (в эллинистическую эпоху, на монетах «нового стиля»), за чеканку монет, насколько можно судить, отвечали специальные должностные лица. В науке их условно называют «монетными магистратами» или «монетариями», хотя, строго говоря, мы не знаем, как они назывались на самом деле; достоверная информация о них чрезвычайно скудна. Предлагались различные точки зрения по вопросу об идентификации данной магистратуры, но ни одна из них не получила безоговорочного признания.

Размышляя о том, как в этом отношении могло обстоять дело во второй половине VI в. до н.э., необходимо принимать в расчет следующие соображения.

С одной стороны, архаическая эпоха истории афинского полиса была временем, когда система полисных магистратур была еще слабо развита:

ведь это — ранняя ступень ее эволюции. Лишь позже, в период классической демократии, появилось много различных должностных лиц с чрезвычайно дробными обязанностями, когда прерогативы каждого из них ограничивались некоей узкой, конкретной сферой государственного управления. До того, т.е. на интересующем нас хронологическом отрезке, наблюдаем принципиально иную картину: малое количество магистратов, каждый из которых обладал широким кругом полномочий. По сути дела, с абсолютной степенью уверенности можно говорить только о существовании постоянно действующей коллегии девяти ежегодно сменявшихся архонтов во главе с архонтом-эпонимом (ср. слова Фукидида об архаических Афинах: «В те времена большая часть государственных дел была в ведении девяти архонтов») (Thuc. I. 126. 8) Кстати, и режим тирании Писистратидов скорее препятствовал, чем способствовал созданию новых полисных должностей. Делаем ответственный вывод: для Афин VI в. до н.э. мы вряд ли имеем право предполагать наличие особой должности монетного магистрата.

С другой стороны, такое значимое событие, каким стало введение (впервые в афинской истории!) собственной чеканной монеты, должно было рассматриваться властями как дело первостепенной государственной важности, и контроль над процессом, скорее всего, был поручен должностным лицам самого высокого ранга — таким, которые следовали непосредственно за верховным правителем. С наибольшей степенью вероятности можно утверждать, что это были именно архонты-эпонимы. Писистратиды в годы своей тирании, как известно, заботились о том, чтобы на этом посту стояли их сторонники (Thuc. VI. 54. 6). Если наше предположение верно, 15 типов *Warrenmünzen* соответствуют 15 архонтам периода правления Гиппия.

Нам видятся две возможности датировки перехода от *Warrenmünzen* к началу чеканки афинских «сов». Либо это 510 г. до н.э., время сразу после изгнания Гиппия, либо 508—507 гг. до н.э., период демократических реформ Клисфена. Во всяком случае, ясно, что этой мерой полис маркировал исключительно важный момент своей истории: радикальное изменение политической системы, переход суверенитета к гражданскому коллективу полиса. Последнее нашло выражение в том, что на афинских монетах впервые начали ставить первые буквы названия выпускающего их государства (ΑΘΕ, что означает «[монета] афи[нян]»), которое так заявляло о своей роли официального эмитента.

Афинские «совы» «старого стиля», чеканившиеся на протяжении всей классической и начала эллинистической эпох, представляют собой важный этап развития монетного дела данного полиса. Приходится с большим сожалением констатировать, что этот этап изучен в антиковедении явно недостаточно. До недавнего времени не существовало написанного на современном уровне научного труда, в которой была бы полностью рассмотрена история классических «сов». Это парадоксально. Мы имеем ценные

монографии по истории чеканки в ряде других полисов, гораздо менее крупных и значимых, чем афинский, а из афинского монетного дела долго были освещены лишь отдельные периоды (например, в книге Ч. Старра «Афинская чеканка в 480—449 гг. до н.э.» [Starr, 1970]). Чуть более 10 лет назад, наконец, появилась монография К. Фламана «Афинская серебряная чеканка: от архаической до эллинистической эпохи» [Flament, 2007], но выдающимся явлением в науке она, похоже, не стала, и «белых пятен» в наших знаниях остается немало.

Дополнительные трудности порождает подчеркнутый консерватизм афинского монетного дела. Из-за того, что внешний облик афинских монет, изображений на них от десятилетия к десятилетию почти не изменялся или изменялся весьма мало, вопросы датировки того или иного выпуска становятся особенно сложными, требуют чрезвычайно пристального и скрупулезного анализа. Лишь в самые первые годы чеканки «сов» мы наблюдаем некоторые эксперименты, да и то довольно робкие. Очень быстро установились с полной степенью определенности и детализации как основные типы, так и дополнительные символы лицевой и оборотной сторон всех номиналов, и в дальнейшем уже практически ничего не менялось. На смену разнообразию *Warrenmünzen* надолго пришли полное единообразие и редкостная стандартизация.

Не менялся даже стиль. Это особенно бросается в глаза по контрасту с чеканками других полисов. Здесь, наверное, уместно будет напомнить, что монеты в античном греческом мире всегда были не только мерой стоимости и средством платежа, не только атрибутами полисной независимости, но и первоклассными художественными памятниками. Мастера, гравировавшие штемпели для монет, не жалели сил, чтобы превзойти друг друга, и многие произведения их рук (например, лучшие монеты Сиракуз) — настоящие маленькие шедевры, поражающие филигранной тонкостью и одухотворенностью работы.

А как же обстояло дело в Афинах? Ситуация здесь уникальна и тем более парадоксальна, что в остальных областях искусства этот город шел во главе всей Эллады. Быстрыми темпами прогрессировали скульптура и живопись, изображения становились все более жизненными, реалистичными, динамичными. Но вот на монетном деле это ни в малейшей степени не отражалось. Афинские мастера штемпелей по-прежнему вырезали на них древний, в техническом отношении давно устаревший, стилизованный облик архаической Афины. Голова богини повернута в профиль, а глаз на ней смотрит в фас. Волосы передаются примитивными линиями. Ухо расположено не там, где ему надлежит быть по законам анатомии. Не лучше обстоит дело и с изображением совы на реверсе: оно мало похоже на реальную птицу. В надписи на монете начальные буквы названия афинского полиса писались по староаттической орфографии даже тогда, когда Афины официально перешли на ионийский алфавит.

В художественном отношении классические афинские монеты не идут ни в какое сравнение не только с монетами Сиракуз, но даже и с монетами маленьких и бедных полисов, безнадежно отстают от них. В чем же дело? Неужели в Афинах, на родине Фидия, не было умелых резчиков штемпелей? Об этом даже и речи быть не может. Несомненно, здесь следует говорить о сознательном самоограничении. Вполне вероятно, что имело место даже официальное ограничение со стороны властей, запрещавшее любые сколько-нибудь серьезные новшества.

По вопросу о причинах столь подчеркнутого консерватизма в монетном деле (а степень этого консерватизма просто уникальна) единого мнения нет. Согласно традиционной точке зрения, которую наиболее четко изложил К. Крээй [Крау, 1976], он был порожден торговыми интересами, желанием облегчить распространение «сов» за пределами Афин и даже за пределами греческого ареала в целом. Безусловно, никто не сомневается в том, что афинские монеты циркулировали во всей Эгеиде и в значительной части Средиземноморья.

Однако против данной точки зрения были выдвинуты весомые возражения [Trevett, 2001]. Во-первых, маловероятно, что Афины, чеканя монету, имели в виду главным образом обращение ее на иноземных рынках. В негреческом мире монету вообще принимали только на вес, т.е. по сути приравнивали ее к слиткам. Нет, афиняне выпускали монету в первую очередь для себя. Во-вторых, непонятно, почему изменения в стиле монет повлияли бы в худшую сторону на их привлекательность для иноземных рынков. Ведь на их слитковой стоимости такие изменения никак не отразились бы. Афинские монеты традиционно чеканились из очень хорошего серебра; собственно, это и обеспечивало им популярность, а не стиль и не тип. В-третьих, даже консервативное сохранение типа и стиля не могло служить стопроцентной гарантией. Ведь всегда были возможны подделки, имитации. И такие имитации, подчас неплохого качества, действительно в некоторые периоды изготавливались на Ближнем Востоке в немалом количестве. Наконец, приводится следующая, весьма доказательная, параллель. Как известно, кизикины (электровые монеты Кизика) на протяжении долгого времени являлись в определенном регионе самой важной и распространенной «международной» монетой. И этому ни в малейшей степени не мешало то обстоятельство, что типы кизикина постоянно менялись.

Треветт считает, что основная причина рассматриваемых черт монетного дела Афин лежит не в экономической, а в политической сфере. Он определяет ее выражениями «демократический консерватизм» и «демократическая инерция». И действительно, для государственной идеологии демократических Афин была в целом характерна не радикальная, а скорее консервативная тенденция. Радикалами и революционерами в эпоху афинской демократии были как раз ее противники — олигархи, члены антипра-

вительственных гетерий. Это они призывали к радикальным переменам. А сторонники существовавшего демократического режима являлись уже в силу этого фактора «охранителями» и консерваторами.

Консервативная ориентация считалась признаком конституционной стабильности. Отнюдь не случайно, что именно с торжеством демократии в конце VI в. до н.э. в афинском монетном деле большое разнообразие монетных типов сменяется стандартизованным единообразием. Помимо всего прочего, серьезные перемены в монетном деле ассоциировались с автократическим режимом тирании, который был предметом всеобщего отторжения.

Консерватизм афинской демократии представляется нам надежно установленным фактом. Для его иллюстрации можно было бы привести немало примеров как из политической, так и из культурной сферы бытия Афин, но это увело бы нас слишком далеко в сторону от основной темы. Любых новшеств старались по возможности избегать. В полной мере это относится и к монетному делу: афиняне классической эпохи из поколения в поколение стремились сохранять все в нем так, «как было при отцах и дедах».

Вышеизложенная концепция кажется весьма импонирующей и в значительной степени объясняющей консерватизм афинского монетного дела. Кроме того, в одном из аспектов (а именно стилистическом) дополняют ее соображения М. Радноти-Альфёльди [Radnoti-Alföldi, 1978. S. 85]. Она отмечает вероятность того, что афинские резчики штемпелей запечатлевали на аверсах одну и ту же культовую статую — древнюю, отличавшуюся архаичным стилем, что не могло не отражаться и в ее «репродукциях» на монетах. Пожалуй, можно даже с большой долей уверенности сказать, о какой конкретно статуе идет речь. Это — знаменитый «палладий», статуя Афины Полиады, хранившаяся в храме, с конца V в. до н.э. известном как Эрехтейон (но существовавшем в той или иной форме гораздо раньше, с древнейших времен истории афинского полиса). Архаическую статую и изображать следовало архаическим образом, не «модернизируя» ее. А впоследствии, на монетах «нового стиля», изображалась уже другая статуя Афины — Афина Парфенос работы Фидия, один из шедевров реалистического классического искусства.

Третий и последний сюжет, который мы вкратце рассмотрим в данной статье, тоже имеет отношение к Афинам, но уже опосредованное. Всем известно имя Фемистокла — выдающегося афинского полководца и политика первой половины V в. до н.э., одной из ключевых фигур эпохи Греко-персидских войн, главного героя Саламинского морского сражения. Многие также знают, что в дальнейшем Фемистокл, подвергшись опале на родине, вынужден был в 465 г. до н.э. перебраться в Персию, где был радушно принят и получил в управление, в статусе вассального тирана, несколько населенных греками городов в Малой Азии; крупнейшим из них была Маг-

несия-на-Меандре, которую он и сделал своей резиденцией [McKechnie, 2015]. Но только совсем недавно обнаружилось, что он явился основателем новой династии: семья Фемистокла правила Магнесией на протяжении как минимум двух, а скорее — трех поколений.

Подчеркнем, что письменные источники об этом ровно ничего не сообщают; тем не менее теперь уже ясно, что наличие такой династии — реальный исторический факт. Это стало возможно утверждать на основании нумизматических данных. Фемистокл чеканил в Магнесии монету, причем выпускал ее как от собственного имени, так и от имени полиса, в котором жил. Соответственно, на одной из сторон его монет (иногда это — лицевая сторона, иногда — оборотная) имеется легенда ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΣ или просто ΘΕ, а на другой стороне часто (хотя и не всегда) — легенда ΜΑ (т.е. Магнесия), порой в ретроградном написании ΑΜ.

До определенного момента к чеканке Фемистокла относили только монеты со стоящим Аполлоном на лицевой стороне и орлом с распростертыми крыльями на оборотной, но затем было отмечено, что к тому же кругу принадлежат монеты «бородатая мужская голова направо, ΑΜ — ΘΕ во вдавленном квадрате». Высказывалась даже идея, что здесь перед нами изображение самого Фемистокла (тогда это тоже был бы уникальный случай — первый в истории портрет реального лица на монете). Однако швейцарский нумизмат Й. Нолле [Nollé, 1996] справедливо опроверг подобный тезис, настаивая на том, что изображено божество — Зевс и/или Гефест.

Тот же Нолле в соавторстве с А. Веннингером [Nollé, Wenninger, 1998/1999] сделали в другой работе гораздо более важное наблюдение, которое можно считать открытием. Поясним, о чем идет речь. Плутарх в своей биографии Фемистокла перечисляет его сыновей и первым из них называет Археполида (Plut. Them. 32). Известно, что после кончины Фемистокла (Магнесия, 459 г. до н.э.) его потомство (или, по крайней мере, часть его) осталось там же и в Афины не вернулось. Соответственно, резонно было предполагать, что семья Фемистокла продолжала не только жить, но и править в малоазийском городе, и сформировалась, таким образом, династия тиранов, следующим представителем которой должен был стать Археполид. Однако позитивных свидетельств тому не было, а вот теперь они появились (!): швейцарские ученые обнаружили чеканку сына Фемистокла в Магнесии.

Она являет прямую преемственность по отношению к выпускам Фемистокла, но имя эмитента легенды передают как ΑΡΧΕΠΟΛΙΣ. Аутентичным написанием имени оказалось, как видим, «Археполид», а не «Археполид», как у Плутарха, который, видимо, допустил небольшую неточность (вполне понятную, поскольку написания $\rho\alpha\lambda$ - и $\pi\tau\alpha\lambda$ - у греков варьировались). Имя встречается также в сокращенных вариантах ΑΡΧΕ и ΑΡ; стоит оно, как и на монетах Фемистокла, то на лицевой стороне, то на оборотной.

Особенно занятно, что в нескольких случаях на другой стороне значится ΘΕ; несомненно, что таким способом Археполид оказывает почтение покойному отцу, сознавая, насколько это крупная личность в эллинской истории. Что же касается названия Магнесии, оно в легендах на монетах Археполида фигурирует то как ΜΑ, то как ΑΜ.

Среди изображений часто присутствует тот же орел с распростертыми крыльями; появляется также летящий орел, а порой — даже афинская сова (явный намек на происхождение династии из Афин). Впрочем, сова появлялась уже и на некоторых монетах Фемистокла. Наряду с типом «голова бородатого божества направо» начинает встречаться иной, но схожий: тоже бородатая голова направо, но в шлеме. Нолле и Веннингер идентифицировали его как изображение Левкиппа, героизированного ойкиста (основателя) Магнесии-на-Меандре.

Эта идентификация нашла поддержку, в частности, со стороны К. Шиди [Sheedy, 2017] — автора последней по времени работы по интересующему нас кругу сюжетов. Эта статья явилась очередным шагом в эволюции состояния проблемы. Шиди приложил к ней наиболее полный каталог магнесийских монет династии Фемистоклидов (думается, теперь можно с полным основанием ввести такое обозначение, ранее не встречавшееся в литературе). Кроме того, ему, возможно, удалось опознать еще одного, тоже ранее неизвестного, представителя этой династии.

Он привлек внимание к следующему обстоятельству: существуют монеты Магнесии с легендами ΘΕ и ΜΑ (иногда даже ΜΑΓΝ, ΜΑΓΝΗ, чего ранее не было), которые невозможно отнести к чеканке саламинского победителя Фемистокла по хронологическим соображениям: они значительно позже и должны быть на временной шкале поставлены после монет Археполида. Кстати, на них появляется новый тип (то на лицевой, то на оборотной стороне) — ячменное зерно (данный факт сам по себе нуждается в дополнительном осмыслении, но, безусловно, находится в какой-то связи с хлебной торговлей).

Как понимать в данной ситуации ΘΕ? К. Шиди предлагает считать, что вслед за Археполидом Магнесией правил другой Фемистокл, — видимо, внук предыдущего, сын Археполида. Иными словами, династия насчитывает уже три поколения. Правда, эту гипотезу ученый сопровождает знаком вопроса. И действительно, допустима ведь и иная версия: магнесийцы продолжали ставить ΘΕ по традиции и из почтения к давно умершему беженцу из Афин Фемистоклу.

В любом случае, даже если Фемистокл-младший все-таки существовал, хронология выпусков династии остается во многом неясной. Точно датируется только правление Фемистокла, сына Неокла (465–459 гг. до н.э.). Стало быть, Археполид, сын Фемистокла, пришел к власти в 459 г. до н.э., а вот когда он скончался и править начал Фемистокл, сын Археполида (в случае его существования) — этого мы решительно не знаем.

И еще один, похоже, не случайный нюанс: с какого-то момента легенда ΘΕ с монет вообще исчезает, остаются только МА и МАГНН. Это наводит на мысль: не был ли последний тиран из данной династии свергнут, после чего гражданский коллектив полиса взял власть в свои руки и начал чеканить исключительно от своего имени? Шида сомневается в этом — полагаем, правомерно. Дело в том, что свержение тирана, как правило, влекло за собой если не убийство, то изгнание и его самого, и его семьи и родственников. А потомки Фемистокла из Магнесии изгнаны не были, они жили там еще долго и пользовались почестями (Plut. Them. 32).

Похоже, что династия Фемистоклидов уже не существовала в этом городе к 412 г. до н.э. (ср.: Diod. XIV. 36. 2–4). В любом случае, серия монетных выпусков, о которой шла речь, наводит на самые серьезные размышления исторического характера и нуждается в дальнейшем интенсивном изучении. Благодаря им может быть вписана новая страница в историю вассальной тирании в греческих полисах Малой Азии. Нужно еще учитывать, что Магнесия-на-Меандре, находившаяся не на побережье, не была отвоевана греками у персов в ходе Греко-персидских войн и по Каллиеву миру 449 г. до н.э. осталась в составе державы Ахеменидов.

Итак, рассмотренные выше примеры, хоть их было и немного, продемонстрировали ту существенную пользу, которую могут приносить историку, исследователю античности, монеты — именно как источник визуальной информации. А количество таких примеров можно множить и множить.

Библиография

Зограф А.Н. Античные монеты. Москва; Ленинград, 1951. 308 с.

Иванов Вяч.И. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. Москва, 1989. С. 307–350.

Любимов Л.Д. Искусство древнего мира. Москва, 1971. 319 с.

Стрелков А.В. Афинские серебряные монеты «нового стиля» // Монеты и медали. Вып. 1. Москва, 1996. С. 14–40.

Суриков И.Е. Из истории греческой аристократии позднеархаической и раннеклассической эпох. Москва, 2000. 284 с.

Суриков И.Е. Древнейшие афинские монеты (Warpenmünzen): проблемы интерпретации и датировки // Античный мир и археология. Вып. 12. Саратов, 2006. С. 43–51.

Суриков И.Е. «Молчат гробницы»? Археология античной Греции. Москва, 2017(а). 216 с.

Суриков И.Е. Датировка правления Креза и его монет (по поводу одной недавней гипотезы) // Studia historica. Вып. 15. Москва, 2017(б). С. 54–61.

Bandinelli R.B. Klassische Archäologie: Eine kritische Einführung. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1980. 174 S.

Beulé E. Les monnaies d'Athènes. Paris: Rollin, 1858. 417 p.

- Dawson S.* The Athenian Wappenmünzen // Scholia. 1999. Vol. 8. P. 71–77.
- Flament C.* Le monnayage en argent d'Athènes: De l'époque archaïque à l'époque hellénistique (c. 550 – c. 40 av. J.-C.). Louvain-le-Neuve: Association de numismatique professeur Marcel Hoc, 2007. 310 p.
- Funke P.* Alte Geschichte // Erste Begegnungen mit Geschichte: Grundlagen historischen Lernens / Hg. von W. Schreiber. Bd. 2. Neuried: Ars una, 1999. S. 731–740.
- Furtwängler A.* Griechische Vieltypenprägung und Münzbeamte // Schweizerische numismatische Rundschau. 1982. Bd. 61. S. 5–29.
- Hopper R.J.* Observation on the Wappenmünzen // Essays in Greek Coinage Presented to S. Robinson / Ed. by C.M. Kraay, G.K. Jenkins. Oxford: Clarendon Press, 1968. P. 16–39.
- Kraay C.M.* Archaic and Classical Greek Coins. Berkeley: University of California Press, 1976. XXVI, 390 p.
- Kroll J.H.* From Wappenmünzen to Gorgoneia to Owls // The American Numismatic Society Museum Notes. 1981. Vol. 26. P. 1–32.
- Lévêque P., Vidal-Naquet P.* Clisthène l'Athénien. Paris: Les Belles-Lettres, 1964. 167 p.
- McKechnie P.* Themistocles' Two Afterlives // Greece & Rome. 2015. Vol. 62. №. 2. P. 129–139.
- Nollé J.* Themistokles in Magnesia: über die Anfänge der Mentalität, das eigenen Porträt auf Münzen zu setzen // Schweizerische numismatische Rundschau. 1976. Bd. 75. S. 5–31.
- Nollé J., Wenninger A.* Themistokles und Archepolis: Eine griechische Dynastie im Perserreich und ihre Münzprägung // Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte. 1998/1999. Bd. 48/49. S. 29–70.
- Radnoti-Alföldi M.* Antike Numismatik. Teil 1: Theorie und Praxis. Mainz am Rhein: Zabern, 1978. 218 s.
- Seltman C.T.* Athens, its History and Coinage before the Persian Invasion. Cambridge: Cambridge University Press, 1924. XX, 228 p.
- Sheedy K.A.* Themistocles, his Son Archepolis, and their Successors (Themistocles V?): Numismatic Evidence for the Rule of a Dynasty at Magnesia on the Maeander // Text and the Material World: Essays in Honour of G. Clarke / Ed. by E. Minchin, H. Jackson. Uppsala: Astrom, 2017. P. 65–80.
- Starr C.G.* Athenian Coinage 480–449 B.C. Oxford: Clarendon Press, 1970. XIII, 97 p.
- Thompson M.* The New Style Silver Coinage of Athens. New York: American Numismatic Society, 1961. 747 p.
- Trevett J.* Coinage and Democracy at Athens // Money and its Uses in the Ancient Greek World / Ed. by A. Meadows, K. Shipton. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 23–34.
- Vickers M.* Early Greek Coinage, a Reassessment // Numismatic Chronicle. 1985. Vol. 145. P. 1–44.

ИЗОБРАЖЕНИЯ НА АНТИЧНЫХ МОНЕТАХ ИЗ СОБРАНИЙ БРИТАНСКОГО И ДАТСКОГО МУЗЕЕВ КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПО ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ КИРЕНА

IMAGES ON COINS FROM THE BRITISH MUSEUM AND THE NATIONAL MUSEUM OF DENMARK AS VISUAL EVIDENCE FOR THE HISTORY OF ANCIENT CYRENE

Аннотация: в статье поставлена задача показать, как источники визуальной информации дополняют сведения письменных источников, помогая лучше понять историю античной Кирены. Анализируя изображения на киренских монетах из собраний Британского музея и Королевской коллекции монет и медалей Датского национального музея, автор прослеживает эволюцию образов божественных покровителей этого города после потери политической независимости (322/321 г. до н.э.)

Abstract: the aim of this article is to outline the ways in which visual evidence corroborates written sources for a better understanding of the history of ancient Cyrene. Analyzing images on coins from Cyrene in the Department of Coins and Medals of the British Museum and the Royal Collection of Coins and Medals of the National Museum of Denmark, the author traces the evolution of visual representations of divine patrons of Cyrene after her loss of political independence in 322–321 B.C.E.

Ключевые слова: историческая наука, античность, Кирена, Ливия, Северная Африка, колонии, монеты, визуальность, Британский музей, Датский музей.

Keywords: historical science, antiquity, Cyrene, Libya, northern Africa, ancient colonies, coinage, visual imagery, the British Museum, the National Museum of Denmark.

Среди вещественных источников, дополняющих и корректирующих письменные, важное место занимают объекты нумизматики, прежде всего монеты. Опуская вопросы, связанные с материалом, весом, размером, надчеканкой, монетной системой, атрибуцией монетного двора, легендой и проч., мы обратимся в этой статье только к визуальной составляющей. Изображения богов, правителей, государственных символов позволяют восстановить события, лица, религиозные представления, уточнить даты и этапы развития того или иного полиса.

Одним из ярких примеров являются монеты Кирены — города у побережья Средиземного моря на северо-востоке современной Ливии, основанного ок. 631 г. до н.э. греками с дорийского о. Фера (совр. о. Санторини в Эгейском море) под предводительством царя Батта. Колония была выведена по причине перенаселенности острова и голода. Она отстоит от

моря примерно на 10 км, находясь на северной кромке высокого плато. К югу от Кирены в Ливийской пустыне находился оазис со знаменитым оракулом Аммона, в котором Александр Македонский получил подтверждение своего божественного происхождения от Зевса. Основатель династии Батт правил 40 лет. Конец власти Баттиадов положил персидский царь Камбиз [Hdt. IV. 160–166], присоединивший Кирену к египетской сатрапии [Chamoux, 1953]. Александр Македонский, захватив Египет (331 г. до н.э.), гарантировал ей относительную автономию, но в 322/321 гг. до н.э. она попала под власть Лагидов [Law, 2002(a). P. 87–113], а после смерти Птолемея Апиона, последнего представителя этой династии, вся Киренаика была присоединена Римом (67 г. до н.э.) к провинции Крит. Город оставался одним из главных в регионе [Law, 2002(b). P. 148–209] вплоть до разрушительного землетрясения 365 г. н.э. В начале V в. н.э. стал христианским (у него был собственный епископ) и подвергался набегам кочевников. Землетрясения, восстания, войны ослабили Кирену. После распада Римской империи она влачила жалкое существование под властью Византии и в VII в. н.э. была разрушена арабами. В конце XVIII в. засыпанный песком город обнаружили итальянские ученые, но масштабные археологические исследования провели здесь только в начале XX в. американцы. Раскопки продолжились и в XXI в. [Thorn, 2005; Thorn, 2007], однако с 2011 г., с приходом так называемой Арабской весны, они прекращены и не ведутся до сих пор. С того времени регулярно выходит LAaR («Ливийские древности в опасности»), а в 2015 г. Международный совет музеев (ИКОМ) опубликовал «Чрезвычайный Красный список находящихся под угрозой культурных объектов Ливии». Цель этого списка – предупредить таможенные службы, полицию и представителей арт-рынка о том, какие древние предметы могут быть незаконно вывезены. В числе артефактов, которые находятся под угрозой: доисторическая наскальная живопись, камни с надписями на греческом, пуническом, латинском и арабском языках, погребальные женские статуи «под покрывалом», настенные росписи и мозаики, саркофаги, ювелирные изделия и монеты. Руины древней Кирены находятся в 3 км от города Шаххат, восточнее Бенгази [Libya archaeological guides, 2013. P. 151]. Этот район в восточной части нынешней Ливии и сейчас известен под античным названием – Киренаика.

Легендарная история Кирены намного древнее. По мифам, Кирена, дочь царя лапифов Гипсея, не любила заниматься домашними делами, а дни напролет охотилась на горе Пелион в Фессалии. Однажды ее, борющуюся со львом, увидел Аполлон, влюбился и унес на золотой колеснице за море, в прекраснейший из садов Зевса, где она стала царицей большого города, названного в ее честь. Сразу по прибытии, как гласит местная легенда, Кирена избавила ливийскую землю от другого страшного льва, терроризировавшего местное население, чем заслужила благодарность местной

богини-покровительницы Ливии (мраморный рельеф 120–140 гг. н.э. из Британского музея с изображением Кирены, душащей льва, и венчающей ее Ливии включен в «Чрезвычайный Красный список находящихся под угрозой культурных объектов Ливии»). Согласно греческому писателю II в. н.э. Павсанию, жители Кирены принесли в дар Аполлону в Дельфы скульптурную группу Батта на колеснице работы мастера Амфиона из Кносса. Возницей была Кирена, а на колеснице – Батт и Ливия, увенчавшая Кирену [Paus. X. 15. 6]. Кирена родила Аполлону Аристея, почитаемого как бога, а затем прорицателя Идмона [Pind. Pyth. IX. 1–70; Call. Hymn. Dian. 206; Diod. IV. 81; Ap. Rhod. II. 500; Hyg. 161; Myth. Vat. I. 75.2]. Аполлон же в ипостаси Карнея привел в Кирену Батта [Call. Hymn. Ap. II. 75–96]. Так полис получил трех божественных покровителей: Аммона, бараноголового египетского бога солнца, которого греки отождествляли с Зевсом, Аполлона и нимфу Кирену.

Все они изображались на местных монетах: бородатый и рогатый Зевс-Аммон [BMC. 1927. P. 17, 69. Pl. VIII, 1–2; P. 18, 73; 68, 1. Pl. xxvii, 13–15; SNG.Cop. 1169], безбородый Аполлон Карнейский с маленьким рогом Аммона [BMC. 1927. 63, 307; Pl. VII, 28–29; XV, 6, 9–10, 23–24; XX, 13, 17; SNG.Cop. 1261] и эпоним города нимфа Кирена в виде сидящей женщины или женского профиля [BMC. 1927. II, 20; P. xxiii, 12–12a; P. 46]. Архаический тип Кирены в виноградном венке, известный по рельефам с изображением венчаемой Ливией нимфы, на древних монетах не встречается.

Вместе с богами-покровителями почитался и дикорастущий сельфий [Селиванова, 2018. С. 4], который считался даром Аполлона и, согласно мифам [Theophr. VI. 3. 3], появился в здешних землях за семь лет до прибытия Батта (семь – священное число Аполлона). Это многолетнее кустарниковое растение рода *Fegula*, из семейства *Umbelliferae* (зонтичных, или сельдереевых), произрастало в сухих степях Киренаики в больших количествах, но исчезло в начале нашей эры и не поддается сегодня ботанической идентификации [Грэхэм, 2007. С. 166; Steier, 1927. Sp. 103–114; El-Athram, 1988. P. 25–29; Lykoudis, 2006; Kiehn, 2012. P. 33–41]. Оно использовалось в парфюмерии, кулинарии, в медицине считалось панацеей, а также афродизиак и контрацептивом, чем и прославилось [Temkin, 1956. P. 221; Singh, Agnihotri, Garg, Agarwal, Gupta, Keshri, Kamboj, 1988. P. 492–494; Riddle, 1991. P. 3–32; Riddle, Estes, Russel, 1994. P. 30; Koerper, Kolls, 1999. P. 133–143; Tschanz, 2003; Łuczak, 2015. P. 1–14]. Сельфий был эндемиком, т.е. рос только в ограниченном месте на прибрежной полосе и упрямо не желал окультуриваться, как писал древнегреческий ботаник Теофраст [Theophr. VI. 3. 3]. Чужеземцы платили за чудодейственную траву большие деньги, и город, как единственный экспортер сельфия в греческом мире, стал процветать. Растение

стало символом Кирены и местной валютой; его изображение чеканилось на киренских монетах, где был представлен стебель с листьями и молодым соцветием, а также семена [ВМС. 1927. Р. 4. Pl. I–V, Pl. 13a; 20, 22, 132, 251; SNG.Cop. 1163, 1165, 1242 etc.].

В архаический и классический периоды монополия на сбор сильфия принадлежала царям, его берегли и охраняли [Theophr. VI. 3.1]. Положение изменилось, когда Киренаика в I в. до н.э. стала римской провинцией. В начале гражданской войны Цезарь забрал из казны вместе с серебром и золотом более полутонны сильфия. Дефицитное растение продавалось на вес серебряных динариев, им же киренцы платили подати римлянам. И хотя в тот период экспорт сильфия продолжал быть важнейшей составляющей экономики Кирены, изображения его на монетах постепенно вытесняются [Селиванова, 2018. С. 4]. Римские магистраты Киренаики отказались от чеканки этого символа на монетах в пользу образов Зевса-Аммона, Виктории, портретов цезарей и проч. [Buttrey, 1992. Р. 65–66]. Свяzano это было с истощением запасов сильфия. Варварское расхищение природных богатств Ливии часто менявшимися римскими наместниками и откупщиками, стравившими ценное растение овцам, привело к его уничтожению в I в. н.э.

Киренские монеты с сильфием (самые древние из них – серебряные драхмы 570 г. до н.э. [Robinson, 1927. Р. 1 sqq.; Ascitti, 2004. Р. 111; Amigues, 2004. Р. 197]) есть в разных музеях, но самыми представительными являются собрания Британского музея и Королевской коллекции монет и медалей Датского национального музея. Издатель британского каталога Э.С.Г. Робинсон выделял три типа изображения сильфия, к особому виду относя эллинистические монеты с тремя цветущими растениями вокруг центральной точки [Robinson, 1927. Р. ccliii–ccliv, 251–271]. Он же датировал монеты с сильфием концом VI – последней четвертью III в. до н.э. [Там же. Р. 1–67; также: Tatman, 2000. Р. 6–24]. Однако в собрании Датского национального музея имеется очень редкий выпуск с сильфием I в. до н.э. – медные квадрансы ($\frac{1}{4}$ асса) [SNG.Cop. 1312–1313], что позволяет нам верифицировать данные письменных источников о существовании этого растения и о его значимости в экономике Кирены в ранний римский период.

Первые монеты с изображением покровительницы города нимфы Кирены появились в архаический период, ок. 525 г. до н. э., и они очень редки. На них представлена богиня в полный рост в длинном хитоне, в stefane или без него, сидящая на троне или дифросе лицом к сильфию. Правую руку она протягивает к цветущему растению, а за ее спиной обычно очень крупно изображались его семена [ВМС. 1927. Р. 3, 11–12; Pl. III, 1j, 2p]. Этот архаический тип Кирены корреспондирует с каменными и терракотовыми скульптурами так называемой Богини с сильфием того же времени (хранятся в фондах Британского музея, а также в Лувре и Музее изящных

искусств в Бостоне [Robinson, 1927. P. ccxlv. Uhlenbrock, 2012. P. 04–06]). Она стоит в длинном одеянии, в stefane и держит в левой руке цветок сильфия, а в правой — газель, гирлянду, серп или чашу. Есть также одна фигурка, которая отличается от всех остальных тем, что богиня несет на плечах ребенка. Если на монетах Кирена изображена в типичном одеянии греческих женщин — хитоне и гиматии, то скульптура представляет ее одетой в длинную, плиссированную одежду с плащом, которую носили ливийские женщины [Asciutti, 2004. P. 113–114]. Это среди прочего дает основание полагать, что пришлая греческая нимфа очень рано была отождествлена с местной ливийской богиней дикой природы, охоты и плодородия. Ее связь с водой выводили из посвященного Аполлону источника Кир, от которого она будто бы и стала называться нимфой Киреной [Robinson, 1927. P. ccxlv]. Ливийцы, таким образом, считали ее местной, автохтонной богиней, защитницей их земли. А греки чтили ее как божество, помогающее земледелию [Pind. Pyth. IV. 260–261] и особенно выращиванию сильфия; вероятно, они считали ее одной из своих богинь — вроде Афродиты, Артемиды, Афины, Деметры, Геры и Гестии [Asciutti, 2004. P. 114].

В классический период образ Кирены трансформируется. На монетах появляется ее голова в профиль с длинными волосами, затейливо убранными повязкой-сфендоной в три пучка [BMC. 1927. P. 65, 148. Pl. VII, 26, XV, 10; SNG.Cor. 1183] или уложенными валиком с помощью ленты-тении [SNG.Cor. 1201–1203]. Постепенно изображения Кирены вытесняются образами других греческих богинь, в первую очередь Афины [BMC. 1927. Pl. XXV, 7]. Женские божества встречались на реверсах древних монет: Горгона Медуза [BMC. 1927. 10. Pl. II, 18–21; III, 2p, IV, 2p]; Афина [BMC. 1927. Pl. IV, 6c, 7p, 8b, 18; SNG.Cor. 1166], согласно некоторым мифам, родившаяся в Ливии [Pl. IV. 515; Ap. Rhod. IV. 1310–1314], где ее приняли и вскормили три нимфы в накидках из козьих шкур, ставших прообразом главного атрибута Афины — эгиды [Селиванова, 2017. С. 1]. Однако с приходом Птолемеев образ Афины приобретает уже типично греческие черты божества военной победы. Богиня мудрости, ремесел и войны предстает в ипостаси Афины-Паллады, в сдвинутом на затылок коринфском шлеме с гребнем [BMC. 1927. P. 32, N 135; Pl. XV, 1–5; SNG.Cor. 1212]. Особенно примечательны монеты с улыбающейся Афиной [BMC. 1927, 134 f; Pl. XVII. 1–4; XIX, 23–24; XXVIII, 1b, 2p; SNG.Cor. 1212]. Это — образ победительницы, покровительствующей завоевателям-македонцам, что подчеркивают ее изображения на аверсе и Ники на реверсе [BMC. 1927. Pl. XVI, XXVIII, 1b, 2p].

Очень часто на оборотной стороне таких монет присутствует в качестве государственной эмблемы не стебель сильфия, а тройной сильфий, расцветающий из одной точки как символ утроенной мощи государства [BMC. 1927. Pl. XV, 1–5]. В этих условиях образ местной покровительницы меркнет перед более сильной богиней победителей, и в 308–277 гг.

до н.э. изображения Кирены на монетах города исчезают [Robinson, 1927. P. ccxlvii]. Ее заменяет Ливия — мифологический персонаж, географическая персонификация страны Ливии, легко узнаваемая по прическе: валик или завитые локоны с лентой [ВМС. 1927. P. 44, 77, 83, 100. Pl. XIX, 21; XXV, 26, 28, 30; XXX, 11, 12—15a, XXXI, XXXII; SNG.Cop. 437, 438, 440, 442, 445, 451 ff.]. Этот образ останется на монетах и в римское время [ВМС. 1927. Pl. XXXIX, 4—6; XLIII, 6, 10; SNG.Cop. 1311, 1316—1317].

Так изображения на монетах — носители визуальной информации — помогают уточнить и восстановить политические события, а также проследить эволюцию религиозных представлений и культов. С потерей политической независимости Кирена утратила не только свой главный символ и основной источник государственного дохода — ценнейшее растение сильфий, но и лишилась божественной основательницы и патронессы, культ которой был заменен богами пришельцев. И об этом нам рассказали изображения на монетах древней Кирены.

Библиография

Аполлоний Родосский. Аргонавтика (Ap. Rhod.).

Геродот. История (Hdt.).

Гигин. Мифы (Hug.).

Гомер. Илиада (Il.).

Диодор Сицилийский. Греческая мифология (Diod.).

Каллимах. Гимн к Аполлону (Call. Hymn. Ap.).

Каллимах. Гимн к Артемиде (Call. Hymn. Dian.).

Павсаний. Описание Эллады (Paus.).

Первый Ватиканский мифограф (Myth. Vat. I.).

Пиндар. Пифийские оды (Pind. Pyth.).

Феофраст. Исследование о растениях (Theophr.).

A catalogue of Greek coins in the British Museum. Cyrenaica. L., 1927 (ВМС. 1927).

Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft von Pauly—Wissowa G. Stuttgart (RE).

Sylloge Nummorum Graecorum. The Danish National Museum. Part 41: Alexandria—Cyrenaica. Copenhagen, 1974 (SNG.Cop.).

Античные гимны / Под ред. А.А. Тахо-Годи. Москва, 1988. 362 с.

Геродот. История в девяти книгах / Пер. и прим. Г.А. Стратановского. Ленинград, 1972. 600 с.

Гигин [Гай Юлий]. Мифы / Пер. с лат. Д. Торшилова. Санкт-Петербург, 1997. 370 с.

Грэхэм А.-Дж. Колониальная экспансия Греции // Кембриджская история древнего мира. Т. III, ч. 3: Расширение греческого мира VIII—VI века до н.э. / Под

- ред. Дж. Бордмана и Н.-Дж.-Л. Хэммонда. Москва, 2007. С. 103–195.
- Диодор Сицилийский*. Греческая мифология (Историческая библиотека) / Пер. с древнегр., статья, комм. и указатель О.П. Цыбенко. Москва, 2000. 224 с.
- Павсаний*. Описание Эллады / Пер. и вступ. ст. С.П. Кондратьева. Т. 1–2. Москва, 1994.
- Первый Ватиканский мифограф / Пер. с лат., вступ. статья и коммент. В.Н. Ярхо. Санкт-Петербург, 2000. 294 с.
- Пиндар. Ваххилид*. Оды. Фрагменты. Москва, 1980. 504 с.
- Селиванова Л.Л.* Эгида: шкура/щит – трофей – апотропей – знак власти? // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2017. Т. 8, вып. 1 (55). С. 1. Электронный ресурс: history.jes.su/s207987840001682-9-1 (дата обращения 24.04.2019). DOI 10.18254/S0001682-9-1.
- Селиванова Л.Л.* Растительный символ на монетах Кирены // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2018. Т. 9, вып. 2 (66). С. 4. Электронный ресурс: history.jes.su/s207987840002135-7-1 (дата обращения 24.04.2019). DOI 10.18254/S0002135-7-1.
- Феофраст*. Исследование о растениях / Подгот. к изд. Цепковым А.И. Рязань, 2005. 560 с.
- Amigues S.* Le silphium – État de la question // *Journal des savants*. 2004. P. 191–226.
- Asciutti V.* The Silphium plant: analysis of ancient sources. Durham, 2004.
- Buttrey T.V.* The Coins and the Cult // *Expedition magazine*. 1992. Spring–Summer. Vol. 34. Nos. 1–2. Special Issue: Gifts to the Goddesses – Cyrene’s Sanctuary of Demeter and Persephone. P. 59–66.
- Chamoux F.* Cyrène sous la monarchie des Battiades. P., 1953.
- El-Athram R.* La culture du silphium en Cyrénaïque // *Libya antiqua. Documents de travail et compte rendu des débats du colloque organisé par l’Unesco à Paris* (16–18 janvier 1984). Paris, 1988. P. 25–29.
- Kiehn M.* ΣΙΛΦΙΟΝ – SILPHION. «...multis iam annis in ea terra non inventur...» // *European Botanic Gardens in a Changing World. Sixth European Botanic Gardens Congress*. May 28–June 02. Chios Island. Greece, 2012. P. 33–41.
- Koerper H., Kolls A.L.* The silphium motif adorning ancient libyan coinage: Marketing a medicinal plant // *Economic Botany*. 1999. April. Vol. 53. Issue 2. P. 133–143.
- Law R.C.C.* North Africa in the period of Phoenicia and Greek colonization c. 800 to 323 BC // *The Cambridge History of Africa. Vom 2 from c. 500 BC to AD 1050 / Ed. by E.D. Fage*. Oxford, 2002(a). P. 87–147.
- Law R.C.C.* North Africa in the Hellenistic and Roman periods, 323 BC to AD 305 // *The Cambridge History of Africa. Vom 2 from c. 500 BC to AD 1050 / Ed. by E.D. Fage*. Oxford, 2002(b). P. 148–209.
- Libya archaeological guides. Cyrenaica. Libya archaeological guides. Cyrenaica / By Ph. Henrick with a contribution by Ah. Buzain. London, 2013.
- Łuczak K.* Silphium z Cyrene. Skarb antycznej medycyny // *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. 2015. R. 63. Nr. 1, 1–14.

- Lykoudis M.* In search of Silphion // Reading. 2006. 17-1.
- Riddle J.M.* Oral Contraceptives and Early-Term Abortifacients during Classical Antiquity and the Middle Ages // Past and Present. 1991. № 132. P. 3–32.
- Riddle J.M., Estes J.W., Russel J.C.* Birth Control in the Ancient World // Archaeology. 1994. March/April. P. 30–35.
- Robinson E.S.G.* A catalogue of Greek coins in the British Museum – Cyrenaica (BMC). London, 1927. Vol. 29.
- Singh M.M., Agnihotri A., Garg S.N., Agarwal S.K., Gupta D.N., Keshri G., Kamboj V.P.* Antifertility and Hormonal Properties of Certain Carotane Sesquiterpenes of *Ferula jaeschkeana* // Planta Medica. 1988. N 54 (6). P. 492–494.
- Steier A.* Silphion // RE. Stuttgart, 1927. II Rh., Hbd. 5. Sp. 103–114.
- Sylloge Nummorum Graecorum. The Danish National Museum. Part 41: Alexandria–Cyrenaica. Copenhagen, 1974.
- Tatman J.L.* Silphium, Silver and Strife: A History of Kyrenaika and Its Coinage // Celator. 2000. October. 14.10. P. 6–24.
- Thorn J.C.* The Necropolis of Cyrene. Two hundred years of exploration. Roma, 2005.
- Thorn D.M.* The four seasons of Cyrene: the excavation and explorations in 1861. Roma, 2007.
- Tschanz D.W.* Herbal contraception in ancient times. 2003, May 8. Электронный ресурс: www.motherearthliving.com/health-and-wellness/herbal-morning-after-pills (дата обращения 18.04. 2019).
- Uhlenbrock J.* Coroplastic Studies in Greek and Roman Libya // Newsletter of the Coroplastic Studies Interest Group. No. 7, Winter 2012. N.Y., 2012. P. 04–06. Электронный ресурс: www.academia.edu/6483762/Coroplastic_Studies_in_Greek_and_Roman_Libya_Newsletter_of_the_Coroplastic_Studies_Interest_Group_No._7_Winter_2012 (дата обращения 18.04.2019).

УДК 736.3 + 94(4)“375/1492”

И.С. Филиппов, I.S. Filippov

**СИМВОЛЫ И РЕАЛИИ В ИЗОБРАЖЕНИЯХ НА
СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ПЕЧАТЯХ:
МЕТОДЫ АНАЛИЗА ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ**

**SYMBOL AND REALITY IN IMAGES ON MEDIEVAL SEALS
OF WESTERN EUROPE: METHODS OF ANALYSIS OF VISUAL
INFORMATION**

Аннотация: статья посвящена средневековым западноевропейским печатям как изобразительным источникам. Эти печати плохо известны в нашей стране и редко используются в исторических исследованиях. Между тем, они дошли до нас в большом

количестве, и число их растет благодаря археологическим раскопкам и находкам в архивах и музеях. По сравнению с древнерусскими и византийскими печатями они лучше сохранились и заметно более разнообразны, поэтому имеющиеся на них изображения, как и другая информация, заслуживают внимания. Вопрос в том, считать ли эти изображения реалистическими или символическими. Изучение изображений на городских печатях привело автора к выводу о том, что несмотря на следование канону, многие резчики печатей старались отобразить отличительные особенности своего города.

Abstract: the article deals with medieval seals of Western Europe as visual sources. These seals are little known in our country and are seldom used in historical studies, despite the fact that they have survived in large quantities and that their volume continues to grow due to archaeological discoveries and finds in archives and museums. In comparison to ancient Russian and Byzantine seals they are better preserved and are considerably more diverse, so the images just as other data which they hold merit attention. The problem is whether these images should be regarded as realistic or symbolic. Studying the images on urban seals, the author comes to the conclusion that, despite following certain canons, many artisans who carved the seals strived to display the distinctive features of their towns.

Ключевые слова: средневековые печати, средневековые городские печати, изобразительные источники, вспомогательные исторические дисциплины, символика, реализм, художественные каноны, средневековый город, история Западной Европы, Средние века.

Keywords: medieval seals, medieval urban seals, images as sources, auxiliary historical disciplines, symbolism, realism, artistic canons, medieval town, Western European history, Middle Ages.

Средневековые западноевропейские печати в России почти неизвестны. До сих пор они не были предметом систематического изучения в отечественной исторической науке. Имели место исследования отдельных печатей, в основном в связи с археологическими находками и раскрытием соответствующих коллекций музеев, архивов и библиотек нашей и других стран [Рыбина, 1981; Алексеенко, 1993; Климанов, 1999; Крамаровский, 2000; Клоков, Лебедев, 2002; Ван Лаере, Тростьянский, 2012; Коваль, 2015; Rybina, 2016; Гайдуков, Олейников, 2017; Nosova, 2017; Шандровская, 2019. С. 264–271; Агишев, 2019]. Учитывая, как много внимания традиционно уделяется в отечественной науке древнерусским, античным и византийским печатям, эта ситуация не может не вызвать удивления и сожаления. Но есть основания надеяться, что в обозримом будущем положение дел изменится к лучшему.

В конце 1990-х гг. сотрудник Государственного исторического музея в Москве А.С. Беляков, лучше известный как нумизмат, взялся за написание главы о средневековой сфрагистике Западной Европы для нового издания учебного пособия по вспомогательным историческим дисциплинам, которое готовилось на кафедре истории Средних веков исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Преждевременный уход из жизни в

2000 г. помешал ему довести эту работу до конца, по разным причинам застопорилась и подготовка пособия. Несколько лет назад я вызвался закончить работу А.С. Белякова; эта глава, дополненная новыми разделами и существенно переработанная, готова к публикации; выход пособия в свет запланирован на 2020 г. Наличие этого текста и многочисленных материалов, собранных при его написании, позволило мне весной 2018 г. прочитать пробный спецкурс по средневековой западноевропейской сфрагистике. По моим сведениям, ей уделяется внимание также в рамках курса по вспомогательным историческим дисциплинам, читаемого в Тюменском государственном университете А.Г. Емановым. Судя по публикациям и докладам на конференциях последних лет, интерес к западноевропейской сфрагистике, пускай и медленно, но все же растет. Это касается, прежде всего, исследований по дипломатике [Чиркова, 2019] и геральдике [Антонов, 2008; Антонов, 2008; Антонов, 2019]. Появились и исследования по разным конкретно-историческим сюжетам, в которых используются, в числе других, и сфрагистические источники [Калмыкова, 2010. С. 151–153; Ауров, 2012. С. 133–134; Еманов, Комаров, 2017].

К сожалению, все еще нет ни одной общей работы о печатях средневековой Европы, которую можно было бы рекомендовать русскоязычному читателю. Правда, есть обширная литература на других языках [Grandjean, 1944; Gumowski, Haisig, Mikucki, 1960; Bascapè, 1969–1978; Kittel, 1970; Canellas López, 1979; Pastoureau, 1981; Abrantes, 1983; Laurent, 1986; Bautier, 1990; Menendez Pidal de Navasques, 1993; Harvey, McGuinness, 1996; Grisar, Lasala, 1997; Gulin, 1998; Fabre, 2001; Menendez Pidal de Navasques, 2002; Stieldorf, 2004; Gomes, 2008; Bedos-Rezak, 2010; Pourquoi les sceaux, 2011; Diedrich 2012; Seals, 2015; Vilain, 2018, etc.], но по разным причинам она не всегда доступна нашим ученым. В этой ситуации, предвзято заявленное исследование, я вынужден начать с некоторых общих сведений о западноевропейских печатях, необходимых для осмысления вопроса о соотношении символов и реалий в содержащихся на них изображениях.

По сравнению с древнерусскими и византийскими печатями, средневековые западноевропейские печати гораздо более многочисленны и заметно более разнообразны. Это связано с лучшей сохранностью, но еще больше — со спецификой западноевропейского социума и присущей ему культуры, в частности — с широким распространением письменного делопроизводства. Начиная с XI–XII вв. в наиболее развитых странах (по сути, всюду, кроме периферийных территорий) печати были неотъемлемой частью жизни большинства жителей Западной Европы, и в дальнейшем их роль неуклонно росла. Это касается в первую очередь Северо-Западной Европы, поскольку в Средиземноморье развитие нотариата с середины XII в. привело к тому, что здесь сделки заключали обычно при помощи

нотариусов, а они пользовались не печатями, а личными знаками, которые выводили своей рукой на заверяемых документах. В других странах свои печати имели не только монархи, князья, иерархи церкви и высшие чиновники, но и многие другие физические, а также юридические лица: города, соборные капитулы, монастыри, университеты, гильдии, цехи, ярмарки, торговые дома, банки, госпитали, суды, административные учреждения, в т.ч. регионального и местного уровня, едва ли не все сеньоры, многие клирики и чиновники разного уровня, купцы, адвокаты, врачи, люди других свободных профессий, ремесленники, а в некоторых странах (Англия, Северная Франция, Нидерланды) — и свободные крестьяне. При этом речь идет не только о грамотных людях, но и о всех тех, для кого печати, прикладываемые к документам, служили единственно доступной заменой подписи и средством самостоятельно проверить их подлинность. Широкое использование печатей способствовало приобщению людей к грамотности [Clanchy, 1993]. Личные печати были и у женщин, во всяком случае, достаточно высокого статуса, и их сохранилось немало. Конечно, не все имели право на свою печать и не все реализовывали это право, но большинство людей, несомненно, не раз видели печати и понимали их предназначение. Показательно, что образование какой-либо корпорации, даже заведомо временной, почти автоматически влекло за собой, наряду с ее регистрацией в муниципальном учреждении, изготовление печати. Известен случай, когда в ходе очередного военного конфликта большая группа венецианцев оказалась в плену у генуэзцев. *La Serenissima* не спешила их выкупать, тогда пленные, образовав и оформив корпорацию, напомнили о себе письмом, на котором стояла их печать.

Во многих важных учреждениях (в государственных и муниципальных — почти всегда) было по две, три и более неидентичных печатей. Их надлежало использовать в разных случаях: одну для скрепления договоров и иных политически значимых документов, другую — для заверения текущих распоряжений, третью — для оформления судебных решений, четвертую — для всевозможных сделок, пятую — для гарантийных писем купцам и т.д. Частные лица к концу Средних веков нередко имели одну печать для оформления документов и другую — для запечатывания простых писем. Купцы, помимо собственно печатей, прикладываемых к документам, использовали пломбы и клейма, призванные зафиксировать владельческую принадлежность товара и гарантировать его качество, указанный вес и иные количественные параметры. И все эти печати и другие оттиски представляли собой изображения (как правило, в сочетании с надписью), которые можно, более того — нужно рассматривать как особые источники информации.

Некоторые изображения имеют откровенно схематический, даже геометрический характер. Их единственное предназначение — помочь раз-

личать стоящих за печатями людей и возглавляемые ими институции. Но строго схематических изображений не может быть очень много; даже в рамках небольшого социума количество вариантов подобных обозначений ограничено. Кроме того, такова уж природа человека, что, придумывая знак, призванный выразить какое-то сложное явление (например, некую институцию), он старается максимально его индивидуализировать, сделать легко узнаваемым и запоминающимся. Поэтому подавляющее большинство средневековых изображений на печатях представляют собой именно «картинки», так или иначе соотнесенные с реальностью.

Пытаться описать западноевропейские средневековые печати в целом — занятие достаточно неблагодарное. Очевидно, что печати разных типов обладают разными характеристиками. Кроме того, о каком бы типе печатей ни шла речь, им присущи свои географические особенности, иногда значительные. Ясно и то, что изображения на печатях изменялись с течением времени. Тем не менее, в той мере, в какой общая характеристика возможна, следует сказать, что существовали довольно устойчивые представления о том, как должна выглядеть печать определенного типа, но в рамках канона допускалось и даже предполагалось известное разнообразие — иначе было бы трудно отличить одну печать от другой, разве что благодаря надписям, уточняющим, о каком именно князе (епископе, чиновнике, городе, монастыре и т.д.) идет речь. Но, как уже говорилось, далеко не все умели в то время читать, тем более надписи на печатях, зачастую сделанные недостаточно качественно, нередко содержащие неочевидные сокращения и, напротив, не знающие пробелов между словами. А ведь обычно дело имели не с вислой печатью, а с оттиском с матрицы, далеко не всегда четким. Неудивительно, что, решая вопрос о подлинности той или иной печати, в Средние века внимание обращали в первую очередь на изображение.

Существовали определенные представления как о форме разных типов печатей, так и о размещенных на них изображениях. Так, печати пап, императоров, королей и владетельных особ из высшей знати почти всегда имели круглую форму. Лишь в самом начале средневекового периода королевская печать могла быть овальной, как обстоит дело с печатью вестготского конунга Алариха II, умершего в 507 г. Светские сеньоры ниже рангом также предпочитали круглые, заметно реже — овальные печати, вытянутые сверху вниз и заостренные на концах, а некоторые питали слабость к печатям в виде полукруглого треугольного щита с изображением фамильного герба. Подавляющее большинство печатей городов и различных корпораций были круглыми; изредка встречаются городские печати другой формы. Таковы, например, треугольные печати Фридберга (1260), Тюбингена (1381) и Ульма (1472). Еще реже мы сталкиваемся с квадратными печатями. Примером может служить печать уже не существующего английского

города Дунвич (XIII в.); квадрат в этом случае поставлен на угол, а изображение размещено по диагонали. Печати горожан, других простолюдинов принимали разную форму, но обычно и они были круглыми. Особняком стоят печати прелатов церкви, каноников, аббатов, других духовных лиц, а также знатных женщин (во всяком случае, по XIV в. включительно). И те, и другие овальные — того же типа, что был описан чуть выше.

Цвет печатей, точнее — воска, сургуча или другого материала, на котором делался оттиск, был регламентирован менее жестко. В Раннее Средневековье применялся чистый воск, обычно белый или желтый, с XIII в. в него стали подмешивать красный, зеленый, черный и другие пигменты, и вскоре после этого у монархов и владетельных особ вошло в обычай держаться печатей определенного цвета, различавшегося в зависимости от страны и княжества. Французские короли предпочитали желтый воск, иногда с красным отливом. Документы их вассалов скреплялись воском разных цветов, обычно — зеленым и красным. Папы, императоры Священной Римской империи и короли Арагона использовали красный воск. В Германии с конца XIV в. он считался прерогативой имперской канцелярии, но известны исключения, бывшие иногда следствием пожалованной привилегии. Цвет мог зависеть также от типа документа. Так, наиболее важные распоряжения, изданные герцогом Жаном Беррийским (ум. в 1416 г.), заверялись печатями зеленого цвета, прочие документы — красного. Цветоразличение печатей было в ходу в канцелярии английских королей, в частности, при оформлении официальных и неофициальных писем. Цвет печати мог иметь и символическое значение. Например, во Франции с XIII в. любовные письма было принято запечатывать голубым воском, но письмо, содержащее первое, особенно дерзкое, объяснение в любви, считалось более приличным скрепить печатью из зеленого воска. Черный, реже серый воск использовали, посылая извещение о смерти и приглашение на похороны. Синий цвет в западноевропейских печатях Средневековья встречается редко, вероятно, из-за технических трудностей, связанных с окраской воска и заменяющего его материала в этот цвет и его закреплением.

В еще большей мере от типа печати зависел характер изображений. Некоторые элементы канона были практически незыблемыми. Так, монарх изображался либо сидящим на троне, либо скачущим на коне; нередко, например, в Англии XIV в. эти два изображения сочетались: одно помещалось на лицевой стороне печати, другое — на оборотной. В рамках этих типовых изображений могли быть варианты, например, погрудное или в полный рост (последнее было наиболее популярным), с поднятым мечом или с мечом у пояса, скачущим влево или вправо и т.д. На троне же, с инсигниями духовной, иногда и светской власти, принято было изображать епископов, но и в этом случае детали могли различаться су-

шественно. Королевы, другие знатные дамы, не принявшие постриг, как правило, предостоят перед нами стоящими, но их могли изобразить и в кресле, и на коне (естественно, сидящими в седле бочком). Так, в частности, изображена наследница Карла Смелого и самая завидная невеста своего времени герцогиня Мария Бургундская (ум. в 1482 г.). Светских сеньоров изображали по-разному: чаще всего в латах и верхом, но необязательно. Например, на печати Симона де Монфора (1215) мы видим его в кресле с мечом, лежащим плашмя на коленях. На университетских печатях доминирует тема человека с книгой в руке, сидящего рядом с учениками. Не так уж редко на печатях светских лиц, особенно простолюдинов, вместо стилизованного портрета оказывается изображение какого-то предмета или живого существа, указывающего на их ремесло или обыгрывающего их фамилии и индивидуальные особенности. На печатях цехов и гильдий мы обычно встречаем изображения изделий, инструментов и других предметов, связанных с соответствующей профессией, или же святого покровителя данной корпорации.

Разнообразием отличаются и изображения на городских печатях, известных с начала XII в. Преобладают, особенно в Германии и на территории нынешнего Бенилюкса, изображения крепостных стен, обычно с воротами в центре, иногда — только самих ворот с настенными башнями. Стены были самым распространенным символом городской автономии и городских вольностей. Во многих городах резчики этим символом и ограничивались (Брюгге, 1199; Эрфурт, 1213; Гамбург, 1241; Ганновер, 1265; Констанц, 1290; Хемниц, 1298; Зальцбург, 1328; Мюнстер, 1335 и др.). Иногда изображения незамысловаты и схематичны (Инсбрук, 1220; Стокгольм, 1296; Дюссельдорф, 1303; Галле, 1321). Но чаще мастера стремились дать именно изображение города, внося разнообразие в, казалось бы, один и тот же сюжет. Так, если обычно городские ворота заперты, то на печати Аугсбурга (1368) они распахнуты. На печати Бранденбурга (XIII в.) в воротах изображена фигура со щитом — прозрачный намек на то, что город защищают не только стены. На печати Билефельда (1263) ворот нет вовсе, а есть две башни на крепостной стене. На стенах некоторых городов изображены люди, иногда ясно, что это — трубачи (Фрайбург-им-Брайсгау, 1241; Рочестер, XIII в.). Многие резчики старались показать круговую панораму городских стен, изображенных одновременно спереди и сверху (яркий пример: Брауншвейг, 1230). Некоторые шли еще дальше и за стенами изображали храмы и дома (Дойц, 1230; Дортмунд, 1241; Крейцнах, 1261; Лейпциг, 1280; Оффенбург, 1284; Вюрцбург, ок. 1300; Кассель, 1348; Кобург, 1406, и др.).

Однако далеко не все города помещали на своих печатях изображения крепостных стен. На печатях портовых городов мы часто находим изображения парусников (нередко с гребцами), причем этот символ был поистине

интернациональным. Так обстояло дело с печатями Любека (1226, 1256, 1281), Висмара (1256), Гданьска (1299), Штральзунда (1317, 1329), большинства приморских городов Англии, многих скандинавских городов (например: Берген, 1299). Парусник может фигурировать и на печати города, удаленного от моря, но стоящего на судоходной реке. Примером являются печати Парижа (первая датирована 1200 г.). Эти изображения весьма разнообразны. Так, мастер из Бристолья запечатлел на своей печати (1300) подплывающий к крепости парусник с одним моряком внутри, тогда как мастер из Дувра (1305) сосредоточился на самих моряках: кто-то гребет, кто-то лезет по снастям паруса, двое стоят на носу корабля и трубят. На одних печатях паруса наполнены ветром (Рай, 1400), на других они свернуты (Уинчелси, 1274; Нью-Шорхэм, 1295; Фордвич, 1300; Ньютон, 1330; Малдон, 1357), на третьих мы видим моряков, свертывающих или развертывающих парус (Портсмут, Сэндвич и Ярмут, все XIII в.). Встречаются и другие аллюзии к водной стихии. Так, на печати небольшого восточно-голландского порта Хайлигенхафен (1355), имеющей форму закругленного снизу щита, мы видим крепостную стену с шестью башнями, над двумя из которых реют флаги, а под стеной — плавающих в море рыб. На сходной по форме печати восточно-померанского города Лассан (1365) и вовсе изображена только одна рыба в окружении звезд. Однако печати ряда важных портовых городов, в т.ч. Антверпена, Брюгге, Бремена, Гента, Кенигсберга, Копенгагена, Лондона, Риги, не содержат изображений ни кораблей, ни каких-либо иных реалий, связанных с морем.

Иконография городских печатей была достаточно стабильной (как правило, менялись лишь детали и оформление), но это не означает, что на всех печатях города имелось одно и то же изображение. В тех случаях, когда речь шла об оттиске не на самом документе, а на продетых сквозь него шнурах, к которым и прикреплялась печать, помимо лицевой стороны у нее часто имелась и оборотная, и изображения на них были разными. Что касается печатей приморских городов, мы нередко имеем дело с сочетанием двух изображений — корабля и крепостных стен (Дублин, 1297; Берген, 1299; Гамбург, 1304), весьма похожих друг на друга. К сожалению, нередко сохранилась лишь одна из двух печатей.

На печатях многих епископских городов изображены их небесные патроны, как правило, на фоне крепостных стен, кафедрального собора или городского пейзажа в целом. Так, на печати Лондона (1282) мы видим св. Павла, с мечом в одной руке и штандартом с тремя львами — в другой, возвышающегося над крепостными стенами, которые, кстати сказать, не доходят ему и до колена, что нетипично для иконографии этого рода. Как правило, небесный покровитель изображен внутри городских стен или на фоне городских ворот. Это характерно для епископских и архиепископских городов Германии. На печатях Кельна (1149), Вормса (1198) и Регенсбурга

(1211) изображен св. Петр, на печатях Страсбурга (1201), Шпейера (1207) и Трира (1221) — Богоматерь с младенцем, а на печати Бремена (1230) — Богоматерь и св. Петр, сидящие друг напротив друга. На печатях Меца (1180), Туля (1256) и Пассау (1368) мы видим первоученика Стефана (во втором случае держащего щит с изображением геральдического баварского льва), на печати Майнца (1149) — Мартина Турского, что несколько неожиданно, но объяснимо: по одной из версий, он служил в этих местах в армии. Бывает, что небесный покровитель изображен на печати и не епископского города: примерами служат печати Айзенаха (XIII в.) и Йены (1382), где запечатлены, соответственно, св. Георгий и архангел Михаил, которым были посвящены алтари главных храмов этих городов.

Уместно сказать, что идентификация изображенных на печатях святых бывает затруднена нехваткой иконографических деталей: не забудем, что нередко мы имеем дело с очень маленькими и недостаточно четкими изображениями. Епископский статус города мог быть отмечен и иначе, например — изображением на печати кафедрального собора. Это типично для Северной Франции и Нидерландов (в средневековом, широком смысле слова). Примерами могут служить печати Камбре (1185), Бове (1228), Вердена (начало XIII в.), Тонгра (XIV в.), Эпиналя (1444). Отсутствие изображения собора на печати епископского города, с чем мы сталкиваемся на печатях Утрехта (1230) и Турне (1428), заставляет задуматься. Не исключено, что перед нами свидетельство желания горожан дистанцироваться от епископа, замолчать его присутствие в городе, принизить его роль.

Описанными сюжетами многообразие городских печатей не исчерпывается. Так, печать Франкфурта-на-Майне (1253) — города, где никогда не было своего епископа и где чаще других городов собирався германский рейхстаг, несет изображение императора в короне со скипетром и державой и гордую надпись: «*Frankenvort specialis domus imperii*». На печати Ахена (1134), который в XII в. был довольно скромным городом, но где также часто проводились рейхстаги, в нормальных ситуациях короновались короли Германии и где была жива память о том, что некогда он был столицей Карла Великого, изображен именно он — сидящим на троне с инсигниями власти. В Священной Римской империи города, не принадлежавшие к числу вольных или имперских, часто помещали на печатях герб сеньора. Так, на печати Ростока (1257) изображен герб князей Мекленбурга — бычья голова, подвязанная под рогами, а на печати Грейфсвальда (1255) — грифон (герб князей Померании), стоящий на фоне дерева, что наверняка является аллюзией к названию города — «лес грифона». На печати Парижа, напрямую подчиненного королевской власти, также воспроизведен главный элемент герба династии Валуа — лилии. Согласно той же логике на печатях Лиможа (1228, 1303) дан стоящий на задних лапах лев — геральдический символ герцогов Аквитании, каковыми в то время

были английские короли, на реверсе городской печати Бордо (1371) один под другим помещены три лежащие леопарда с герба английских королей, а на печати Пуатье (1386), уже давно входившего в королевский домен Франции, — аквитанский лев, а над ним три лилии Капетингов. Но по большей части на печатях французских городов встречаются совсем другие образы. Например, на печатях Фижака (конец XII в.) и Сент-Омера (XIII в.) фигурируют беседующие члены городского совета. Разнообразие сюжетов велико. Многие города ограничились изображением вооруженного воина (Шверин, 1255; Марбург, 1280; Лаутербах, XIII в.; Дижон, 1308; Гиссен, 1314; Бамберг, 1321; Аальст, 1394). На печати Ковентри (XIV в.) мы видим овцу на фоне крепостных стен — символ важнейшего источника городских доходов, на печати Нюрнберга (1254) — фантастическую птицу с раскрытыми крыльями и человеческой головой в короне, на печати австрийского г. Кремс (1266) — одиноко стоящее дерево, на печати Льежа (1348) — колонну с крестом наверху. Некоторые изображения на печатях никак не связаны с внешним обликом или статусом города. Например, изображение на печати Лилля (14 в.) лилий, а на печати Берна (1470) — медведя со всей очевидностью является аллюзией к их названиям, чисто случайно созвучных французскому слову «лилия» и немецкому слову «медведь». Бывает и так, что причина появления на печати того или иного изображения от нас ускользает. Так обстоит дело с печатью Кале (XIII в.), где на фоне деревьев и кустарника изображен вепрь. В этом случае разгадку надо искать, вероятно, в местных легендах.

Насколько реалистичны изображения на средневековых европейских печатях? Пытались ли их создатели сколь-нибудь точно передать черты лица, физический облик тех, кто пользовался их изделиями как личными печатями? Насколько точны изображения платья, оружия, кораблей и других объектов, которые мы встречаем на этих изделиях? Старались ли резчики передать топографические, архитектурные, хозяйственные, иные особенности своих городов, их укреплений и наиболее важных зданий? Иными словами, могут ли средневековые печати служить изобразительными источниками по истории своего времени? Или же перед нами результаты «упражнений на заданную тему», копирование существовавших образцов, повторение старых художественных клише или, напротив, следование моде? А может быть, их изображения — это и вовсе плоды личных фантазий мастера?

В этом важно разобраться, ведь от Средневековья (особенно, но далеко не только раннего; положение меняется лишь в «эпоху гравюр») до нас дошло не так уж много изображений городов, и большинство из них почти ничего не могут нам сказать об облике западноевропейских городов, как и о многих других реалиях той эпохи. При этом о кораблях, оружии, латах, сбруе, всевозможной утвари, приборе ремесленников, купцов и писцов,

предметах культа, ювелирных изделиях, в меньшей мере об одежде и мебели мы все же довольно много знаем благодаря археологическим находкам и музейным коллекциям. Составить представление о внешнем облике города намного сложнее, тем более что, как правило, имеющиеся в письменных источниках описания (по крайней мере, до XIII, а то и до XIV в.: в данном случае многое зависит от региона) или обидно лаконичны и трафаретны, или являются парафразами античных и библейских описаний (впрочем, интересные зарисовки можно встретить даже в богословских текстах той эпохи; см.: [Редькова, 2019]). И, конечно, без изображений трудно понять, как выглядел конкретный город, особенно из числа небольших и незначительных.

Думаю, что из приведенного выше материала ясно, что средневековые западноевропейские мастера прилагали немало усилий, чтобы придать изображениям на своих печатях индивидуальность. Разумеется, они работали в рамках более или менее определенного канона, но он оставлял достаточно пространства для самовыражения, поэтому следует отбросить как несостоятельную мысль о том, что изображенные на печатях города все на одно лицо. При поверхностном знакомстве такое впечатление может возникнуть применительно к печатям XII в. (и к более ранним, конечно, но среди них, как уже говорилось, не было городских), но не к более поздним. В дальнейшем, по мере совершенствования технологии и накопления опыта мастерами, которые наверняка знакомились с печатями других городов и других субъектов права, на печатях различимо уже столько деталей, что говорить об униформизме имеющихся на них изображений можно, только совершенно не считаясь с фактами. Показательно, что уже в первой половине XIII в. высококачественные печати, настоящие произведения искусства, могли изготавливаться в небольших и мало чем примечательных городах. Примером может служить печать Боппарда (1236) — одного из самых маленьких вольных городов Священной Римской империи, расположенного на Рейне чуть южнее Кобленца. В этом случае помимо оттисков мы располагаем и матрицей, что всегда повышает шансы получить качественные изображения.

Но насколько эти изображения отражают реальную действительность? Ведь речь может идти не о реализме, а о натурализме, т.е. о способности и готовности мастера создать качественное и правдоподобное изображение некоего идеального города, соответствующее представлениям его земляков и современников о том, как должен выглядеть «настоящий» город, но имеющее мало общего с тем городом, печать которого мастер изготавливал. Этот художественный прием, известный по другим изобразительным источникам Средневековья (книжным миниатюрам, фрескам, затем и картинам) и не чуждый художникам нашего времени (например, кинематографистам и иллюстраторам детских книг), безусловно, не является плодом фантазий

искусствоведов. Все дело в том, совместим ли он с задачами, которые ставил средневековому резчику городской совет, с представлениями самого резчика о своем ремесле и смысле порученной ему работы, с его профессиональной подготовкой и культурным кругозором. Разумеется, дать на этот вопрос однозначный и общий для всех изучаемых печатей ответ невозможно, в т.ч. из-за нехватки данных об изготовителях печатей; ведь, как правило, мы не знаем даже их имен. В такой ситуации было бы опрометчиво говорить о реализме или натурализме средневековых мастеров «вообще». Изучать нужно (конечно, не забывая о культурно-историческом контексте) каждую печать в отдельности, и на этом пути можно прийти к интересным выводам, значимым, возможно, не только для конкретного изображения.

В последнее время в исследовании средневековых изображений на печатях (возможно, и других изображений) преобладает натуралистический, а не реалистический подход. Он ярко проявился в книге французской исследовательницы А. Вилэн «Образ города. Городские печати в Средние века» [Vilain, 2018; рецензия на нее: Филиппов, 2019]. Книга написана на материале печатей Северной Франции (Фландрии, Артуа, Пикардии), Бельгии и Нидерландов, с отменным знанием источников и литературы и многочисленными ценными наблюдениями. Но главный вывод автора таков: хотя некоторые мастера, особенно в XIV–XVI вв. (она анализирует при этом печати Ипра и Дуэ), пытались отобразить характерные особенности того или иного города (в частности, некоторые изменения, происшедшие в их облике), созданные ими изображения, даже позднего периода, воспроизводят в основном общие представления о том, как нужно «рисовать» город. Она полагает, что эти представления сформировались еще в Раннее Средневековье, так что на печатях мы видим не реалистические, а символические изображения.

Для доказательства этого тезиса А. Вилэн обращается к миниатюрам, а также к трудам Отцов Церкви и делает вывод о том, что резчики печатей исходили из образа города, навеянного в конечном счете Библией. По ее мнению, они находились под сильнейшим влиянием библейского образа Иерусалима, осмысленного как идеальный город, и иногда вообще игнорировали реальный облик своего города. Автор считает это аксиоматичным; на мой взгляд, это — утверждение, не подтвержденное фактами, добытыми из источников, и к тому же находящееся в противоречии со здравым смыслом. Какие у нас есть основания полагать, что резчики хотели изобразить на своих печатях некий идеальный город? Ясно же, что большинство из них не принадлежали к элитарной части общества, для которой могли быть (не были, а всего лишь могли быть!) важны библейские образы города и их интерпретация богословами. Никак не очевидно, что они были значимы и для представителей городских властей. Нужно иметь в виду,

что печати изготовлялись и в совсем заштатных городах, где, вполне вероятно, не было ни фресок, ни рукописных миниатюр, откуда можно было получить визуальное представление об этих образах. Во всяком случае, я не нашел в книге доказательств обратного. Самое большее, автору удалось показать, что иногда мастер изображал здания, не существовавшие в данном городе, но известные ему, вероятно, со слов людей, посетивших Иерусалим. Так, например, обстоит дело с купольными храмами, различимыми на уже упомянутой печати Камбре, изготовленной не позднее 1185 г.

То, что изображения на многих городских печатях, особенно ранних, слишком схематичны, чтобы служить источником информации о реальном облике того или иного города, самоочевидно. Но так дело обстоит далеко не всегда. Чтобы увидеть это, необходимо сравнить печати из разных стран или регионов одной страны. Так, на испанских печатях (например, Сарагосса, 1299) крепостные стены заметно более высокие, чем на французских, немецких или английских, и это соответствует тому, что о них известно из других источников. В условиях многовековой Ренконкисты и не могло быть иначе. На печатях Тулузы (1240), некоторых других городов Лангедока и соседних с ним областей мы ясно видим стоящие рядом две крепости, что четко отражает характерную особенность епископских городов данного региона, где цитадель позднеантичного города (*civitas*), в которой находилась резиденция епископа, веками сосуществовала с бургом — резиденцией графа, возникшей уже в Раннее Средневековье, что ясно засвидетельствовано в топографии и топонимии.

Иногда для распознавания на печати элементов реального городского пейзажа сравнения с дальними странами не нужны; достаточно внимательно рассмотреть само изображение и сопоставить его с другими доступными изобразительными источниками, в т.ч. гравюрами и фотографиями. Примером может служить печать (XIII в.) английского города Скарборо, расположенного в Йоркшире у Северного моря: справа и чуть ниже — крепость на высоком холме, слева и чуть выше — парусник на волнах, между ними — осьминог. Эта крепость существует по сей день и знаменита 250-градусной панорамой. Обращение к современным фотографиям ошеломляет: сходство несомненное, так что есть все основания считать, что изображение навеяно конкретным пейзажем. На печати австрийского городка Фёклабрук (1451), одним из немногих ресурсов которого был мост через давшую ему название р. Фёклу, мы видим двух вооруженных воинов, едущих по мосту к городским воротам, за ними высятся городские здания. На первой печати Лиона (1271) отчетливо видны две части города, разделенные мостом через р. Рону (после постройки других мостов он назывался *Pont du Change* — Мост менял); в левой части изображения нетрудно угадать кафедральный собор Сен-Жан, стоящий высоко над рекой. На печати Кагора (1309), рас-

положенного в поразительной по конфигурации излучине р. Ло, изображен высокий 6-арочный мост Валентре, под которым плещется рыба; этот мост сохранился до наших дней. На печати для сделок Ипра (1372) вполне различимы его крытые торговые ряды и беффруа. В Первую мировую войну, когда немецкая артиллерия превратила Ипр в груды камней, они были разрушены, но затем восстановлены по чертежам в первоизданном виде. На золотой булле императора Людвига IV Баварского (1328), отлитой по случаю его коронации в Риме, ясно видны Колизей, Пантеон, замок Святого Ангела, колонна Траяна, Тибр с о. Тиберина, где когда-то находилось святилище Эскулапа. Некоторые из этих объектов изображены, но менее четко, уже на золотой булле Фридриха Барбароссы (1168).

Вероятно, личное знакомство с конкретной местностью и ее основными достопримечательностями позволило бы и в ряде других случаев установить или хотя бы обоснованно предположить, что, вырезая городскую печать, средневековый мастер имел в виду конкретный и хорошо ему знакомый пейзаж. Важно только не говорить себе, что такого быть не может, и видеть в изображениях на печатях заведомо одни лишь символы. Можно снова и снова повторять (не вызывающий возражений) тезис Ж. Ле Гоффа о стенах как символе защищенного культурного пространства [Le Goff, 2003], но все же трудно избавиться от мысли, что изображение крепостных стен на множестве городских печатей той эпохи отражает, прежде всего, городской ландшафт Средневековья. Как известно, тогдашние города были хорошо укреплены и, в отличие от античных городов эпохи *Rex Romana*, не могли существовать без укреплений. Средневековые мастера, конечно же, изображали город, как и все, что видели вокруг, своеобразно, а иногда и причудливо, но объектом изображения им служила по большей части все-таки окружающая их действительность.

Слов нет, символы играют важную роль в любой культуре, и историк должен уметь их распознавать, понимать и извлекать из них информацию. Но предметом исторического исследования являются в конечном счете не сами символы, а стоящая за ними реальность, преломленная через сознание людей. При всем том, что символы могут быть самостоятельным объектом исследования и что суммарные сведения о символике, характерные для того или иного общества, могут пролить свет на его культуру, по большому счету это все же промежуточный этап исследования. Напрашивается параллель с просопографией, которой во второй половине XX в. некоторые исследователи были готовы заменить традиционную социальную и политическую историю, во всяком случае — верили в то, что с изданием просопографического труда, скажем — по меровингской эпохе, главное для ее изучения уже сделано. В наши дни уже мало кто сомневается в том, что несмотря на очевидную полезность таких изданий — это все же справочники, *instrumenta studiorum*, призванные помочь в изучении прошлого, но не

подменить его. Хочется надеяться, что изучение символов со временем также вернется в надлежащее русло. Не менее важно понять, что информационный потенциал символики несопоставим с информационным потенциалом изображений — любых, но понимаемых как реакция художника на окружающую его действительность, разумеется, как и с информационным потенциалом текстов. Как бы ни было интересно читать о символических изображениях евангелистов, все это знание не стоит и одного стиха из Нагорной проповеди.

Библиография

Агишев С.Ю. Привилегия норвежского короля Хакона V городу Гамбургу из собрания Научной библиотеки Томского государственного университета // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 441. С. 142–150.

Алексеев В.А. Печать римского папы Александра IV из окрестностей Балаклавы // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. Симферополь, 1993. Вып. 3. С. 267–268.

Антонов В.А. Гербы на первой печати Маргреты Датской // Средние века. 2008. Вып. 69 (2). С. 113–127.

Антонов В.А. Датская геральдика XII–XVII вв. Москва, 2008. 600 с.

Антонов В.А. Становление родовых гербов в королевских и княжеских семьях Западной Европы // Signum. 2019. Вып. 10. С. 18–65.

Ауров О.В. Город и рыцарство феодальной Кастилии: Сепульведа и Куэльяр. Москва, 2012. 580 с.

Ван Лаере Р., Тростьянский О.В. Западноевропейские товарные пломбы XIV–XV вв. с территории Золотой Орды // Нумизматика Золотой Орды. Вып. 2. Казань, 2012. С. 144–162, 205–209.

Гайдуков П.Г., Олейников О.М. Новые находки западноевропейских торговых пломб в Великом Новгороде // V (XXI) Всероссийский археологический съезд: сб. науч. трудов. Барнаул, 2017. С. 241–242.

Еманов А.Г., Комаров И.П. Святые на печатях Ливонского ордена // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2017. Т. 3, № 4. С. 128–138.

Калмыкова Е.В. Образы войны в исторических представлениях англичан эпохи позднего Средневековья. Москва, 2010. 663 с.

Климанов Л.Г. «Византийские отражения» в сфрагистике: коллекция металлических печатей VII–XX вв. Н.П. Лихачева в Западноевропейской секции Архива СПб ФИРИ РАН. Санкт-Петербург, 1999. 350 с.

Клоков В.Б., Лебедев В.П. Западноевропейские свинцовые товарные пломбы с золотоордынских городищ // Российская археология. 2002. № 1. С. 92–100.

Коваль В.Ю. Фламандские текстильные пломбы из раскопок средневекового базара в Болгаре и некоторые аналогии с территории Руси // Краткие сообщения Института археологии. Вып. 237. 2015. С. 211–220.

Крамаровский М.Г. Латинская Романия и золотоордынский Крым. Латинские перстневые находки и печати в Северном Причерноморье. Клад из Ай-Василь // Степи Европы в эпоху средневековья. Т. 1. Донецк, 2000. С. 245–263.

Редькова И.С. Город глазами средневекового монаха (по экзегетическим текстам первой половины XII в.). Москва; Санкт-Петербург, 2019. 422 с.

Рыбина Е.А. Товарные пломбы из Турнэ в Новгороде // Советская археология. 1981. № 1. С. 298–300.

Шандровская В.С. Византийская сфрагистика в трудах В.С. Шандровской / Под ред. Е.В. Степановой. Санкт-Петербург, 2019. 526 с.

Филлипов И.С. Рецензия на: *Vilain A.* Imago urbis. Les sceaux de villes au Moyen Age. Paris, 2018 // Средние века. 2019. Вып. 80 (2). С. 224–228.

Чиркова А.В. Западноевропейская дипломатика Средних веков и Раннего Нового времени. Санкт-Петербург, 2019. 92 с.

Abrantes D.L. O Estudo da Sigilografia Medieval Portuguesa. Lisboa, 1983. 353 p.

Bascapè G. C. Sigillografia. Milano, 1969–1978. Vol. 1–2.

Bautier R.-H. Chartes, sceaux et chancelleries: études de diplomatique et de sigillographie médiévale. Paris, 1990. Vol. 1–2.

Bedos-Rezak B. L'emploi du contre-sceau au Moyen Age: l'exemple de la sigillographie urbaine // Bibliothèque de l'École des Chartes. 1980. Vol. 139. P. 161–178.

Bedos-Rezak B. When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages. Leiden; Boston, 2010, XXX–295 p., 32 plates.

Canellas López A. Diplomática hispana visigoda. Zaragoza, 1979. 283 p.

Clanchy M.T. From Memory to Written Record: England, 1066–1307. Oxford, 1993. 418 p.

Diederich T. Siegelkunde. Köln u. a., 2012. X, 257 S.

Fabre M. Sceau médiéval. Analyse d'une pratique culturelle. Paris, 2001. 336 p.

Gomes S.A. Introdução à sigilografia portuguesa. Guia de estudo. Coimbra, 2008. 263 p.

Grandjean P.B. Dansk Sigillografi. København, 1944. 374 s.

Grisar J., Lasala F. de. Aspetti della sigillografia. Roma, 1997. 120 p.

Gulin A. Hrvatska crkvena srednjovjekovna sfragistika. Zagreb, 1998. 471 s.

Gumowski M., Haisig M., Mikucki S. Sfragistyka. Warszawa, 1960. 267 p., 23 tabl.

Guyotjeannin O., Morelle L., Parisse M. La Diplomatie médiévale. Turnhout, 1993. 454 p.

Harvey P.D.A., McGuinness A. A Guide to Medieval British Seals. London, 1996. 133 p.

Kittel E. Siegel. Braunschweig, 1970. 128 s.

Laurent R. Sigillografie. Brussel, 1986. 296 p.

Le Goff J. La muraille comme signe et limite des ensembles culturelles // La licorne et le dragon: les malentendus dans la recherche de l'universel / Dir. A. Pichon. Paris; Pékin, 2003. P. 297–303.

Menéndez Pidal de Navascues F. Apuntes de sigilografía española. Guadalajara, 1993. 136 p.

Menéndez Pidal de Navasques F. Il messaggio dei sigilli. Città del Vaticano, 2002. 127 p.

Nosova E.I. West European Seal Matrices from Collection of Nikolay Likhachev // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия: История. 2017. Т. 62, вып. 2. С. 267–276.

Pastoureau M. Les sceaux. Turnhout, 1981. 76 p.

Pourquoi les sceaux? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art / Ed. par M. Gil et J.-L. Chassel. Villeneuve d'Ascq, 2011. 580 p.

Rybina E.A. Archäologische Zeugnisse der Beziehungen zwischen Novgorod und der Hanse // Beiträge zur Geschichte Pommerns, des Ostseeraums und der Hanse. Hamburg, 2016. Bd. 10. S. 485–498.

Seals and their Context in the Middle Ages / Ed. by Ph. Schofield. Oxford, 2015. IX, 205 p.

Stieldorf A. Siegelkunde; Basiswissen. Hannover, 2004. 120 S.

Vilain A. Imago urbis. Les sceaux de villes au Moyen Age. Paris, 2018. 359 p.

УДК 94(37).08

И.А. Миролубов, I.A. Mirolubov

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИДЕОЛОГИИ ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ В ДРЕВНЕМ РИМЕ СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

VISUALIZATION OF IDEOLOGY OF IMPERIAL POWER IN ANCIENT ROME BY MEANS OF PORTRAITURE: TO THE FORMULATION OF PROBLEM

Аннотация: автор статьи подходит к иконографии императоров Древнего Рима как к историческому источнику. Традиционно портреты императоров воспринимаются как иллюстративный материал или же рассматриваются в рамках искусствоведческих исследований. Однако на деле каждый такой портрет — официальное изображение правителя — несет идеологическую нагрузку. Их анализ позволяет глубже уяснить некоторые моменты политической истории и идеологии Римской империи, а саму императорскую иконографию признать важным информационным ресурсом науки о классической древности.

Abstract: Author of the present article focuses his attention on the Roman imperial iconography as a source for studying Roman history. Portraits of roman emperors attract scholar's attention, but mainly as illustrations or source for studying the evolution of Roman portraiture. It's worth saying that each imperial portrait carries an ideological burden.

Analysis of imperial portraiture allows a deeper understanding of Roman political history. Thus, iconography is a valuable source for the classical studies.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, императорская иконография, нарративная традиция, классическая древность, Древний Рим, Римская империя, римские императоры, идеология, политическая история.

Keywords: historical studies, source studies, imperial iconography, narrative sources, classical antiquity, Ancient Rome, Roman Empire, roman emperors, ideology, political history.

Наука о классической древности, т.е. о древнегреческой и римской цивилизациях, традиционно воспринимается через призму изучения античных текстов. В этом смысле показательно старое понимание «классической филологии» как науки о классической древности вообще [Ловягин, 1895. С. 321–323; Радциг, 1965. С. 5]. Между тем, текстами историческая база по истории древности не ограничивается. Это было понятно уже исследователям XVII–XVIII вв. (к примеру, Ш. Дюканж и Э. Гиббон привлекали для своих работ по римской истории данные нумизматики). Римская империя — одна из самых изученных страниц в истории Древнего мира — оставила на занимавшейся ею некогда территории огромное количество источников материального характера. Их интерпретация, однако, возможна лишь с опорой на нарративную традицию, которая дает нам целостное представление о политическом, общественном и социальном развитии Римского государства [Машкин, 2006. С. 36]. Используя метод комплексного анализа исторических источников разных типов, исследователи римской истории сопоставляют сведения письменных источников с данными эпиграфики, нумизматики и памятниками материальной культуры для получения более объемной картины прошлого [Там же. С. 39–41; Бокщанин, 1985. С. 77–93].

Наша статья посвящена иконографии римских императоров, т.е. традиции их изображения. Эти изображения составляют значительную часть любой коллекции античного искусства. Кроме собственно статуарных, мозаичных и, крайне редко, живописных до нас дошли также их многочисленные монетные портреты (облик императоров-узурпаторов кризисного III в. известен нам в основном именно по ним, а скульптуры не дошли до нас из-за уничтожения в ходе гражданских войн либо не существовали вовсе). В теории это обстоятельство подразумевает междисциплинарный подход, на практике же императорская иконография несколько обделена исследовательским вниманием. В рамках общей истории развития античного портретного искусства она становится объектом исследования ученых-искусствоведов либо вовсе выполняет иллюстративные функции. В первом случае полученные данные являются широкими обобщениями и мало что дают для понимания истории императорского Рима, во втором — может стать основой для несколько субъективных замечаний физио-

гномического характера, которые вряд ли возможно связать с конкретными свершениями того или иного исторического персонажа. Пример второго подхода — популярная работа искусствоведа Г. Хафнера о портретах выдающихся личностей греческой и римской истории [Хафнер, 1984].

Абстрагируясь от восприятия императорских портретов как просто памятников изобразительного искусства, мы должны признать, что они являются свидетельством конкретной эпохи. За исключением некоторых случаев коммеморативных изображений портреты императоров создавались при их жизни. Это обстоятельство тем важнее, что имеющиеся в нашем распоряжении нарративные источники — далеко не всегда творения современников событий. К примеру, биограф «двенадцати цезарей» Гай Светоний Транквилл жил на рубеже I—II вв. н.э., между тем как его сочинение охватывает период с 100 г. до н.э. по 96 г. н.э. Впрочем, он работал в императорском секретариате и в ряде случаев дал ссылки на более ранние источники, часто высокого качества (к примеру, официальные документы, в т.ч. письма императоров) [Машкин, 2006. С. 28]. Однако некоторые письменные источники удалены от предмета повествования гораздо дальше, сообщаемая ими информация содержит немало анахронизмов и откровенных анекдотов. Яркий пример в этом смысле — собрание императорских биографий, объединенных под названием «*Scriptores Historiae Augustae*» (SHA). Датировка этого текста, изобилующего неточностями и откровенными выдумками, затруднительна, однако большинство исследователей сходятся на IV в. [Там же. С. 33; Бокшанин, 1985. С. 108—109]. Из этого следует, что биография императора Адриана, входящая в этот сборник, была составлена почти через 300 лет после его смерти. Имея в виду данное обстоятельство, нельзя не вспомнить замечание Т. Моммзена, считавшего большинство сочинений по истории императорского Рима придворными сплетнями [Демандт, 2002. С. 14]. Подобная точка зрения максималистична, однако в конечном итоге мы должны согласиться, что использование нарративной традиции в деле изучения римской истории должно осуществляться с известной долей осторожности. Для оценки же достоверности имеющихся в нашем распоряжении нарративных источников мы должны сопоставлять их сведения с другими свидетельствами.

Многие мероприятия императоров нашли отражение в официальных надписях, монетных легендах и документах (текстах законов). В этой связи отметим, что и некоторые моменты, отраженные в императорских портретах, перекликаются с сообщениями нарративной традиции. К примеру, «натужное» выражение лица Веспасиана, фиксируемое Светонием (*Vesp.* 20), подтверждается рядом его портретов. Портреты Луция Вера, соправителя Марка Аврелия, наглядно свидетельствуют о его уходе за прической и бородой, что подчеркивается его биографом в IV в. (*SHA Ver.* 10.6—7). Отмечаемый традицией интерес Коммода к образу Геракла (*Cass. Hist. Rom.* LXXIII.15.2; *Herod. Hist.* I.14.8; *SHA Comm.* 9.2) фиксируют

статуарные и монетные портреты этого правителя. Описание внешности Галерия у христианского автора Лактанция, наполненное иронией и уничижительными деталями (*De mort. pers.* 9.2–4), соотносится с портретами, которые идентифицируются как изображения этого императора, в частности — с портретом с его собственной виллы [Leadbetter, 2009. P. 238]. Итак, источники визуальной информации — портреты императоров — могут дополнить и даже расширить сведения, сообщаемые источниками письменными. Приведенные примеры относятся скорее к области исторических анекдотов, однако эти анекдоты основаны не на пустом месте. А этот вывод, в свою очередь, помогает оценить творчество того или иного автора, уровень его информированности и понимания реалий той эпохи, о которой он пишет.

Однако императорская иконография может использоваться и в более широком смысле, как самостоятельный источник для более глубоких исследований. Римская империя была огромным сложносоставным государством, для гармоничного существования которого наряду с политическими, экономическими и социальными механизмами были задействованы и идейные установки. Ее идеология была тесно связана с императорским культом [Машкин, 1947. С. 564–568; Штаерман, 1987. С. 165–184; Межеричкий, 1994. С. 210–215]. Фигура императора, наделенная сакральными чертами, выступала объединяющей основой для многомиллионного, мультикультурного и многоязыкого населения. Его изображение не было просто произведением искусства, но являлось отражением конкретных идейных установок [Stirling, 2006. P. 77–78].

Рассматривая императорскую иконографию с этой точки зрения, мы должны отметить, что она дает нам богатейший материал для понимания идеологических основ Римской империи на всем протяжении ее существования. К примеру, давно отмечено, что портреты основателя Римской империи — императора Августа, чья политическая карьера длилась свыше 50 лет, сильно идеализированы и слабо отражают возрастные изменения [Хафнер, 1984. С. 29; Kleiner, 1992. P. 62]. Это обстоятельство следует рассматривать в контексте идеологии его правления. Он пришел к власти в период гражданских войн и усобиц, в течение нескольких лет сотрясавших государство. Утверждение его власти прошло на фоне водворения гражданского мира и имело своей целью достижение общественного консенсуса. Соответственно, одна из важнейших задач режима Августа состояла в том, чтобы продемонстрировать устойчивость новой политической системы. Сам император, носивший титул отца отечества, стал гарантом стабильности и неизменности, а 40 лет (27 г. до н.э. — 14 г. н.э.) обладания единовластием подкрепляли эту идеологему. Выразилась она и в портретах, где Август представлен зрелым человеком, полным сил. Тем более понятно описанное Корнелием Тацитом (*Ann.* I.9) смятение, возникшее после его кончины: смерть «вечного» императора, хотя и наступила его на

восьмом десятке лет, однако же стала неожиданной для римского общества и вызвала немало толков.

Портретные изображения Веспасиана, напротив, показывают его весьма натуралистично, подчеркивая и возраст, и малосимпатичные аспекты внешности (к примеру — вышеупомянутую натужность выражения лица) [Бритова, 1975. С. 40–41; Kleiner, 1992. P. 172–177]. Это соотносится с его демократичностью и сознательным отказом от идеализации себя, что отражено в сообщениях древних авторов (Светоний: *Vesp.*, 12; Кассий Дион: *Hist. Rom.*, LXV, 11), а также с тем, что, придя к власти в период гражданской войны, он оказался первым императором, не имевшим аристократического происхождения. Демократизм в данном случае был не только личным выбором, но и своеобразным ответом на проблему оформления идеологии своей власти и новой императорской династии.

Таким образом, в обоих случаях (и с Августом, и с Веспасианом) иконография помогает лучше понять идейную сущность императорского режима при конкретных правителях.

Довольно скупо нарративная традиция рассказывает о стремлениях Септимия Севера, пришедшего к власти опять же на волне гражданской войны, связать себя и свою семью условным родством с семьей императора-философа Марка Аврелия, правление которого считается закатом «золотого века» Римской истории [Машкин, 2006. С. 490–495]. Гораздо больше информации по этому поводу дают почетные надписи в честь Септимия Севера, где декларируется фиктивное родство двух императоров, а также его портреты, которые иконографически зависимы от портретов Марка Аврелия [Хафнер, 1984. С. 240; Kleiner, 1992. P. 319–321]. Таким образом, здесь иконография ставит перед исследователем проблему *imitatio* — подражания выдающимся историческим персонажам с целью подкрепления своего политического положения. Правление Марка Аврелия предшествовало кризису, в который империя погрузилась при его сыне Коммоде и который нашел выражение в гражданской войне 193–197 гг. Связывая себя с домом Марка Аврелия, Септимий Север словно исключал гражданскую войну из исторической памяти, обеспечивая идею «золотого века» континуитет.

Иконография Каракаллы, сына Септимия Севера, напротив, демонстрирует разрыв с предшествующими традициями: в облике этого «выдвиженца» военных подчеркнуты суровость и грубость. В его правление армия стала опорой императорской власти, а сам император превратился в заложника армейской верхушки. И сам Каракалла, и его слабые преемники (младшие Северы: Элагабал, Александр Север) пали от рук взбунтовавшихся солдат. Влияние армейской моды (короткие стрижки, небрежная щетина) наглядно показывает степень этой зависимости. Такая тенденция получила развитие в стереотипных портретах III в., когда на фоне полити-

ческого кризиса императорский титул в большинстве своем носили выходцы из армейской среды [Хафнер, 1984. С. 143].

Особое значение императорская иконография приобретает при рассмотрении политической истории рубежа III–IV вв. Этот период богат на события, т.к. власть оказывается в руках сразу нескольких императоров — вначале правивших совместно, а затем противоборствовавших. Сообщения в рамках нарративной традиции не всегда дают возможность понять ситуацию, т.к. авторы путались в хронологии и описывали события ретроспективно, часто симпатизируя тому или иному участнику политической борьбы. Период этот открывается 293 г., когда Диоклетиан для более эффективного управления Римской империей создал четверную императорскую коллегию (тетрархия): два императора (августы) контролировали запад и восток Римского мира, при каждом из них существовал младший соправитель (цезарь) и в перспективе наследник. Институт соправительства уже имел место при Марке Аврелии и его брате (по усыновлению) Луции Вере (161–169). Однако совместное правление четырех лиц императорского звания (тетрархов) было очевидным новшеством. Это побудило Диоклетиана подвести под созданную им политическую структуру идеологическое обоснование. Одна из заявленных идеологией — согласие, братские чувства и единство мнений четверых соправителей [Kolb, 1987. S. 127; Leadbetter, 2009. P. 73]. Она любопытным образом отразилась в иконографии императоров: до нас дошли две скульптурные группы, которые изображают всю четверку, объединенную братскими объятиями; при этом лица практически идентичны, что исключает момент индивидуальности [Сидорова, 1975. С. 89–90; Kleiner, 1992. P. 401–405]. Эта идеологическая установка определенным образом повлияла и на древних авторов, и на позднейших исследователей: они видели в тетрархии Диоклетиана слаженно работавший политический механизм. Вместе с тем нарративная традиция порой указывает, что при декларируемом согласии соправителей между ними были расхождения. Так, курировавший северо-запад Римской империи Констанций Хлор — отец Константина Великого — не был согласен с налоговой политикой Диоклетиана, имевшей целью консолидацию денег в казне [Моммзен, 2002. С. 465], и не поддерживал гонения против христиан [Согсоп, 2006. P. 52–53; Odahl, 2010. P. 68–69]. Эти данные примечательным образом соотносятся с тем обстоятельством, что портреты Констанция отличаются наибольшей индивидуальностью [Kleiner, 1992. P. 496].

Таким образом, в данном случае изучение императорской иконографии позволяет лучше понять историю тетрархии как политического института, ее внутренние проблемы, причины кризиса этой системы и ее падения в результате гражданских войн 306–313 гг. Отметим также, что в нашем распоряжении нет современных самой тетрархии нарративных источников. В панегириках (хвалебных речах) политические программы тетрархов

представлены фрагментарно, а ближайшие историописатели Лактанций и Евсевий Памфил смотрели на нее уже ретроспективно и достаточно предвзято (как христиане, для которых Диоклетиан и его соправители, кроме Констанция, — прежде всего гонители).

В 305 г. Диоклетиан отошел от политики. Причины этого поступка до конца неясны. Один анонимный оратор-современник (Pan. Lat. 6.9.5), а также Лактанций (*De mort. pers.* 17) отмечают, что Диоклетиан тяжело болел в последние годы пребывания у власти. И один портрет того времени, идентифицируемый как его изображение, вполне согласуется с этим фактом [Сидорова, 1975. С. 88]. Уход Диоклетиана от власти вызвал ротацию в созданной им коллегии. Его преемник Галерий пытался поддерживать созданную Диоклетианом политическую систему, однако наравне с тетрархами в регионах появились узурпаторы.

Именно тогда о претензиях на императорский титул заявил сын Констанция Хлора, будущий император Константин Великий, чье правление стало поворотной точкой в истории Римской империи. Важность привлечения изобразительных источников для рассмотрения его правления неоднократно подчеркивали исследователи. Монетные портреты Константина, начиная с самых ранних чеканок, демонстрируют запоминающийся индивидуальный образ, что свидетельствует в пользу его разрыва с предшествующими идеологическими установками и нацеленности на борьбу за единовластие [Vignep, 1976. P. 5–23]. Особенно заметно это на фоне стереотипных портретов тетрархов. В иконографии Константина особое развитие получили черты, проявившиеся в портретах его отца: нос с характерной горбинкой, тяжелый подбородок. Данное обстоятельство ставит вопрос о существовании в тот период династической иконографии [Bardill, 2012. P. 11]. Д. Райт, проанализировав материал в первом приближении, обозначил несколько случаев *imitatio*, т.е. подражания выдающимся личностям [Wright, 1987. P. 493–507]. Последнее обстоятельство выявляет любопытную тенденцию, характерную для идеологии императорской власти в Позднем Риме: в условиях нарастающего кризиса император, подражая сразу нескольким деятелям прошлого, стремился декларировать идею возвращения былого могущества. Если в ситуации с Септимием Севером это подражание имело целью минимизировать воспоминание о кризисе власти в 193–197 гг. и связывало правившего императора с последним императором «золотого века», то Константин использует более глобальные исторические аллюзии. В частности, для подражания он выбирает образы Августа (основателя Римской империи) и Траяна (выдающегося полководца), а также Александра Македонского (покорителя персов). Факт последнего подражания особенно примечателен в контексте похода против персов, который Константин готовил в последний год своей жизни и который, не будучи реализован по причине смерти императора, нашел крайне слабое отражение в нарративной традиции.

Любопытная деталь императорской иконографии IV в. — борода: она присутствовала на портретах императоров II—III вв., отсутствовала у Константина Великого и его сыновей, вновь появилась у его племянника, критика и антагониста Юлиана. Нарративная традиция повествует о бороде последнего в анекдотическом ключе, однако монетные портреты показывают, что спор об этой детали внешнего облика имел куда более глубокий политический и идейный смысл. Пока семья Константина была у власти, Юлиан, как ее член, на портретах предстает в соответствии с нормами династической иконографии (без бороды). В 360 г. он, опираясь на армию, заявил о своей претензии на власть — и с того момента вплоть до гибели (363) на монетах изображен бородатым. «Жонглирование» этой деталью внешнего облика показывает, что наличие бороды было своего рода знаком политического неповиновения. Характерно, что она появилась у императора-узурпатора Евгения, стоявшего во главе восстания против центральной власти в 392—394 гг. [Миролюбов, 2017].

Приведенные примеры далеко не исчерпывают потенциал императорской иконографии в плане извлечения из нее информации по политической истории и идеологии императорского Рима. Однако даже они показывают, какой объем частных и крупных вопросов истории Римской империи возможно исследовать с опорой на эту категорию источников. Особо подчеркнем, что портреты императоров приобретают огромное значение при изучении Поздней Римской империи — периода чрезвычайно бурного и значительно хуже, чем период Ранней империи, зафиксированного нарративной традицией. Часто при его рассмотрении исследователи вынуждены опираться на позднейшие компиляции либо на исторические сочинения, дошедшие в чужом изложении или же сильно фрагментированные. Нелишним будет отметить и предвзятость нарративной традиции, иногда — непреднамеренную. К примеру, взгляд традиции на императора Лициния (308—324) испытал сильное влияние точки зрения Константина Великого, с которым тот в 314—324 гг. боролся за единовластие и в итоге был побежден [Миролюбов, 2016. С. 436—440]. Для понимания программы этой фигуры политической истории Поздней Римской империи исследователи должны привлекать источники других типов, в т.ч. иконографию.

Для полномасштабного привлечения императорской иконографии в качестве информационного ресурса по истории Римской империи следует решить ряд задач. Как уже было сказано выше, в иконографии представлены разные типы изображений, что подразумевает междисциплинарный подход. Для учета всей генеральной совокупности изображений необходимо их собрать и классифицировать, подобно тому как собран (и продолжает собираться) нумизматический и эпиграфический материал. Определенная база для этого уже есть. Благодаря нумизматическим каталогам XIX—XX вв. монеты в большинстве своем уже введены в научный оборот и классифицированы. К примеру, многотомное издание «The

Roman Imperial Coinage» (1923–1994) содержит датировки монетных чеканок, места изготовления и легенды монет. Иллюстрации этого издания довольно скромны, однако дают некоторое представление о монетных портретах. Иные изображения, скульптуры являются частями музейных собраний, что означает их фиксацию в разнообразных каталогах. Нередки тематические выставки, посвященные античному портретному искусству, в т.ч. портретам римских императоров. Вместе с тем некоторые изображения, попавшие в коллекции и музеи еще в XVIII–XIX вв., нуждаются в переатрибуции. Определение личности изображенного – сложная научная задача, требующая привлечения источников разных типов (достоверно атрибутированных изображений, данных нарративной традиции) [Хафнер, 1984. С. 26–27].

Таким образом, императорская иконография, несмотря на кажущуюся доступность и понятность, еще только ждет научной обработки и классификации, что позволит в полной мере выявить ее информационный потенциал. Важную роль в перспективе сыграет сеть Интернет, где уже создаются порталы по античному изобразительному искусству, а также нумизматические порталы, дающие возможность проследить монетные чеканки всех римских императоров с подробным описанием каждого типа монет. Публикации монет здесь сопровождаются точным описанием по научным каталогам, что облегчает их более активное вовлечение в исследовательскую практику. Полезен и созданный на базе Оксфордского университета сайт «Last Statues of Antiquity», посвященный дошедшим до нас от периода Поздней Античности статуарным изображениям и их фрагментам, среди которых велика доля портретов императоров. Все это в дальнейшем может послужить основой единой базы данных по императорской иконографии.

Библиография

Бокщанин А.Г. Источниковедение Древнего Рима. Москва, 1981. 160 с.

Бритова Н.Н. Скульптурный портрет периода Флавиев 69–96 гг. н.э. // Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. Москва, 1975. С. 39–46.

Мандт А. Введение // Моммзен Т. История римских императоров. Санкт-Петербург, 2002. С. 11–46.

Ловягин А.М. Классическая филология // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XV. Санкт-Петербург, 1895. С. 321–323.

Машкин Н.А. Принципат Августа. Происхождение и социальная сущность. Москва; Ленинград, 1949. 686 с.

Машкин Н.А. История Древнего Рима. Москва, 2006. 753 с.

Межерлицкий Я.Ю. «Республиканская монархия»: метаморфозы идеологии и политики императора Августа. Москва; Калуга, 1994. 444 с.

Миролюбов И.А. Император Лициний в свете пропаганды Константина Вели-

кого // Исторический журнал: научные исследования. 2016. № 4. С. 436–440. DOI: 10.7256/2454-0609.2016.4.19402

Миролубов И.А. Императоры Констанций и Юлиан: споры о бороде // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2017. Т. 8, вып. 3 (57). Электронный ресурс: history.jes.su/s207987840001598-6-1 (дата обращения 09.02.2019). DOI 10.18254/S0001598-6-1

Моммзен Т. История римских императоров. Санкт-Петербург, 2002. 632 с.

Радциг И.С. Введение в классическую филологию. Москва, 1965. 528 с.

Сидорова Н.А. Портрет конца III–IV века н.э. // Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. Москва, 1975. С. 85–95.

Хафнер Г. Выдающиеся портреты античности: 337 портретов в образе и слове. Москва, 1984. 312 с.

Штаерман Е.М. Социальные основы религии Древнего Рима. Москва, 1987. 320 с.

Bardill J. Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age. New York: Cambridge University Press, 2012. XXX, 440 p.

Bruun P. Portrait of a Conspirator. Constantine's Break with the Tetrarchy // *Arctos: acta philologica fennica*. 1976. Vol. 10. P. 5–23.

Corcoran S. Before Constantine // *The Cambridge Companion to the Age of Constantine* / Ed. by N. Lenski. New York: Cambridge University Press, 2006. P. 35–58.

Kleiner D.E.E. Roman Sculpture. New Heaven; London: Yale University Press, 1992. 477 p.

Kolb F. Diokletian und die erste Tetrarchie. Improvisation oder Experiment in monarchischer Herrschaft? Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1987. 213 S.

Last Statues of Antiquity. Database. Электронный ресурс: laststatues.classics.ox.ac.uk/ (дата обращения 09.02.2019).

Leadbetter B. Galerius and the Will of Diocletian. London; New York: Routledge, 2009. XIV, 282 p.

Odahl Ch.M. Constantine and the Christian Empire. London; New York: Routledge, 2010. XXIII, 410 p.

Stirling L. Art, Architecture, and Archaeology in the Roman Empire // *A Companion to the Roman Empire* / Ed. by D.S. Potter. Malden–Oxford–Carlton: Blackwell Publishing, 2006. P. 75–97.

**КРАСНЫЙ ДРАКОН И БЕЛЫЙ ГРЕЙХАУНД
В НАРРАТИВНЫХ И ВИЗУАЛЬНЫХ АНГЛИЙСКИХ
ИСТОЧНИКАХ НАЧАЛА XVI ВЕКА**

**RED DRAGON AND WHITE GREYHOUND IN ENGLISH
NARRATIVE AND VISUAL SOURCES OF THE BEGINNING
OF THE XVITH CENTURY**

Аннотация: в статье рассматривается использование представителями династии Тюдоров и их сторонниками в качестве символов королевской власти геральдических фигур — красного дракона и белого грейхаунда. В нарративных источниках той эпохи упоминания декоративных элементов построек, скульптур и «праздничных машин» в виде данных животных многочисленны, однако большая часть указанных объектов не сохранилась до наших дней. Изобразительные источники — иллюстрации в манускриптах, хранящихся в Британской библиотеке и в оцифрованном виде представленных в электронном каталоге (“Catalogue of illuminated manuscripts”), — позволяют исследователям восстановить их визуальные образы и понять, где и с какой целью они применялись при дворе, в каких цветовых гаммах были выполнены, как именно выглядели те или иные детали.

Abstract: the article discusses the use of heraldic figures of the red dragon and the white greyhound as symbols of royal power by representatives of the Tudor dynasty and their supporters. In the narrative sources of that era mention of decorative elements of buildings, sculptures and “pageant cars” in the form of these animals are numerous, but most of these objects have not survived to this day. Pictorial sources — illustrations in manuscripts stored in the British Library and in digital form presented in the electronic catalog — allow researchers to restore their visual images and understand where and for what purpose they were used in the yard, in what colors they were made these or other details.

Ключевые слова: историческая наука, Генрих VII, Генрих VIII, династия Тюдоров, репрезентация власти, геральдика, красный дракон, белый грейхаунд, королевские звери, иллюминированные манускрипты.

Keywords: historical science, Tudor dynasty, Henry VII, Henry VIII, representation of power, heraldry, red dragon, white greyhound, the king’s beasts, illuminated manuscripts.

Начало XVI в. в Англии ознаменовалось восшествием на престол династии Тюдоров и небывалым взлетом придворной культуры (включая придворную поэзию, литературу и живопись). Ее возникновение отдельные британские авторы связывают исключительно с приходом к власти Генриха VII [Elton, 1976], победившего войска Ричарда III Йорка и коронованного в Лондоне 30 октября 1485 г. Положение новой династии было

непростым, поэтому как самим королем, так и его сторонниками были приняты меры по репрезентации собственной власти. Двор укреплял престиж монарха и его окружения посредством богатых пиршеств, роскошных одежд, празднеств, турниров, маскарадов, свадебных церемоний и похорон. Придворные авторы в литературно-поэтических сочинениях и официальных исторических документах демонстрировали как образы правителей, их врагов, так и верных подданных трона. Многочисленные портреты и скульптуры визуально репрезентировали образ монарха и благородство его родословной, а символы власти новой династии (гербы, геральдические животные, растения и др.) аллегорически закрепляли транслируемый образ в сознании подданных и памяти их потомков. В данной статье мы продолжим затронутую несколько ранее тему использования элементов животного мира в практике репрезентации власти первых представителей династии Тюдоров [Кирюхин, 2017], остановившись на двух геральдических фигурах — красном драконе и белом грейхаунде, встречающихся как в нарративных, так и, что еще более важно, изобразительных источниках.

Расцвет придворной жизни в Англии в обозначенный период продолжает вызывать интерес как у зарубежных, так и у отечественных исследователей. В британской историографии одним из первых к вопросам изучения театрализованных представлений и маскарадов конца XV — начала XVI в. обратился С. Англо [Anglo, 1960]. Особого внимания заслуживают его работы о роли самого короля в качестве организатора подобных мероприятий [Anglo, 1969], а также труды Г. Киплинга, который олицетворяет празднества двора со своеобразным «триумфом чести» и рассматривает драматическое искусство Великобритании того времени [Kipling, 1997]. Символическую сторону репрезентации власти новой династии отражают исследования, посвященные английской геральдике [Dorling, 1913; Humphery Smith, 1966; Фрайер, 2011]. С. Биггз анализирует подобные сюжеты исключительно в книжной иллюстрации тюдоровского периода [Biggs, 2011].

Источниковую базу нашего исследования составляют рукописные книги, созданные в Англии при первых представителях династии Тюдоров (Генрихе VII и его сыне Генрихе VIII). Используемые нами изображения страниц представлены в электронном каталоге иллюминированных манускриптов Британской библиотеки (“Catalogue of illuminated manuscripts”) в свободном доступе и снабжены подробным описанием с указанием: авторов и художников, в т.ч. предполагаемых; времени создания; размеров; краткой истории приобретения книги библиотекой; списка избранной библиографии. Иллюминирование — это украшение и разделение текста на части изображениями (миниатюрами, инициалами, рамками, орнаментами), выполненными красками (золотыми, серебряными и других цветов), для его лучшего восприятия. В эпоху Позднего Средневековья подобные манускрипты стали идеальным подарком для представителя знати, чьей

поддержкой желал заручиться даритель. Их изготовление могло занимать несколько лет; зачастую иллюстраторы работали отдельно от авторов и переписчиков, иногда — в разных городах и странах, что существенно усложняет работу исследователя по установлению авторства и времени создания источника.

Красный дракон неслучайно являлся для Генриха VII одним из важнейших символов и использовался даже до его коронации: изображение дракона находилось на войсковом знамени тогда еще графа Ричмонда в битве при Босворте 22 августа 1485 г., после чего его передали собору Святого Павла в Лондоне в качестве благодарности за божественную помощь [Vergil Polydore, 2005]. Примечательно, что на знамени красного дракона окружают алые и белые розы (при этом белые розы располагаются ниже), тогда как изображение белого грейхаунда находится в сопровождении только алых роз. Это можно объяснить тем, что первоначально белый грейхаунд был геральдическим символом Джона Гонта (1340–1399), первого герцога Ланкастерского, сына короля Англии Эдуарда III (1312–1377), затем перешел к его сыну Генриху IV Болингброку (1366–1413), а в рассматриваемый период считался символом Генриха VII.

Появление дракона в Британии традиционно связывается с приходом римских легионов, «штандарт римских когорт с изображенным на нем драконом сохранился в Британии под названием “пылающий дракон”» [Фрайер, 2011. С. 13], хотя некоторые исследователи считают, что «все... изображения дракона могут быть прослежены от ранних египетских ближне- и дальневосточных форм» [Ямпольский, 2005. С. 54]. Однако, что еще более важно, красный дракон — это важнейший символ троянского происхождения династии Тюдоров и всего английского народа: именно его изображение находилось на знамени короля Кадваладра ап Кадваллона (633–682), а затем использовалось легендарным королем Артуром. Авторы первых Тюдоров (такие, например, как Бернар Андре вслед за «Историей бриттов» /“*Historia Britonum*”/ Нения [Нений, 1984] и «Историей королей Британии» /“*Historia Regum Britanniae*”/ Гальфрида Монмутского [Гальфрид Монмутский, 1984]) возводили их (следовательно, и короля Генриха VII) родословную к полумифическому Бруту I Троянскому, внуку Энея — героя Троянской войны из царского рода дарданов [Андре, 2017].

По значимости к фигуре дракона приравнивался пес грейхаунд. Грейхаунд (букв. «серая борзая», англ.) — английская борзая, порода охотничьих собак, основное преимущество которых — бег на короткие дистанции и которые наряду с собаками двух условных пород, традиционно принятых в геральдике, — с вислоухим сторожевым псом и волкодавом, — символизируют добродетель и достоинство, являются знаком верности, целеустремленности, стремительности и чуткости [Фрайер, 2011. С. 106–109].

В хрониках описывались и в многочисленных в иллюминированных манускриптах разной тематики изображались в числе животных, поддер-

живающих каменный войсковой королевский щит Тюдоров, и красный дракон, и белый грейхаунд. «На вершине колонны из зеленого мрамора с правой стороны был страшный красный дракон, который держал щит королевского войска, <...> а с левой стороны находился белый грейхаунд» [The Receyt Of The Lady Kateryne, 1990. P. 20], — сообщается в анонимной хронике «Прием леди Екатерины», повествующей о бракосочетании первенца короля Генриха VII принца Артура с испанской принцессой Екатериной Арагонской (1501). Дракона и белого грейхаунда рисовали на воротах; их скульптуры водружали на архитектурные сооружения: «...башня <...> была прекрасно украшена, <...> и на верхушке были большие гербы и на самой высокой из бойниц располагался ужасный красный дракон, держащий посох из железа, а посох венчала корона из золота. Пути для лошадей и проходы располагались под крыльями названной постройки (то есть дракона)» [Ibidem. P. 20].

В нарративных источниках красный дракон упоминается довольно часто либо в виде отдельной фигуры, либо в виде элемента связанных между собой нескольких геральдических фигур. В хронике «Прием леди Екатерины» он вместе с другими зверями доставляет на турнирное действо основных действующих лиц, выкатывая их на основное поле в повозке. «Праздничные постройки или машины» (“pageant car”) в виде красного дракона принимали участие в придворных празднествах, турнирах и представлениях времен Тюдоров. Так, Уолтер Альвин, распорядитель пиров Генриха VII, в 1493—1494 гг. создал «ужасного и огромного Красного дракона, который в иссушенных солнцем местах холла, проходя мимо, выдыхал огонь из своей пасти» для маскарада [Chronicles of London, 1905].

В правление Генриха VIII при въезде в королевскую резиденцию в Хэмптон-корт на мосту были сооружены «Королевские звери» («Звери короля»; “The King’s beasts”) — скульптурная группа из 10 геральдических животных, выполненная из белого камня. Они держат в лапах щиты с королевскими гербами, олицетворяя собой славную родословную короля и его третьей жены Джейн Сеймур. Красный дракон Тюдоров изображен вместе со щитом, на котором присутствует замковая решетка, демонстрирующая принадлежность Генриха VII к роду Бофортов (она досталась ему от матери, леди Маргариты Бофорт); тогда как белый грейхаунд Ричмонда — щит с тремя львами. Некоторые из исследователей предполагают, что когда-то эти скульптуры были раскрашены, и даже предлагают свои варианты того, как они могли выглядеть — на основе изображений в иллюминированных манускриптах [Baty, 2009].

Традиция, заложенная Генрихом VIII, не забыта. К коронации Елизаветы II (1953) у Вестминстерского аббатства по образцу «Зверей короля» созданы 10 статуй геральдических животных — «Звери королевы» (“The Queen’s beasts”), «королевские защитники», также олицетворявшие со-

бой ее родословную. Между теми и другими есть некоторые отличия, касающиеся прежде всего гербов в лапах тех или иных зверей. Так, красный дракон изображен с гербом Лливелина III ап Грифида — последнего независимого правителя Уэльса, белый грейхаунд же удерживает герб с тюдоровской розой, увенчанной короной, что символизирует примирение с воцарением Тюдоров ранее враждовавших династий Ланкастеров и Йорков. С 1959 г. «Звери королевы» находятся в экспозиции Канадского исторического музея в г. Гатино. Копии этих статуй, созданные в 1958 г., выставлены возле Палм-Хаус в Королевском ботаническом саду Кью (Кью-Гарденс). Эти образы пользуются в Англии и за ее пределами большой популярностью: в качестве сувениров продаются гипсовые модели и статуэтки из фарфора, чашки и блюдца с соответствующими изображениями, репродукции, почтовые марки; в 2016 г. Королевский монетный двор выпустил серию из 10 монет — по одной на каждого зверя.

Рассматриваемые нами звери представлены на иллюстрациях в разных местах манускриптов в самых разнообразных видах. Так, изображения красного дракона и белого грейхаунда, поддерживающих войсковой щит династии Тюдоров, не единожды встречаются на страницах «Больших французских хроник» (или «Хроник Сен-Дени»), где описаны события 1270 г. (манускрипт создан в Нидерландах и Англии после 1487 — до 1494 г.) [Chroniques de France ou de Saint Denis]. Их непохожесть, на наш взгляд, свидетельствует о том, что над книгой трудились несколько авторов. Животные окружены розами, рыцарским шлемом и шапкой с золотым львом — еще одним символом королевской власти.

В качестве официальной символики композиция с названными геральдическими животными и войсковым щитом встречается в манускрипте соглашений Генриха VII с монахами Вестминстерского аббатства (1504) [Quadripartite Indenture for Henry VII's Chapel]. Слева и справа от животных расположены красные розы (символы дома Ланкастеров) и золотые замковые решетки. Под изображением красного дракона и белого грейхаунда размещена презентационная миниатюра, на которой монахи вручают королю манускрипт с соглашениями. Данный документ наглядно демонстрирует факт распространенности миниатюр с изображениями самого короля и символов власти династии Тюдоров и в делопроизводстве двора.

Эти символы часто встречаются и на страницах произведений, не имеющих прямого отношения к историческим сочинениям. Например, пару из красного дракона и белого грейхаунда, поддерживающих войсковой щит Тюдоров, мы находим на страницах «Книги 28 песнопений» (между 1513 — ок. 1525 г.) Жоскена Депре и Пьера де ла Рю, состоящей из отрывков музыкальных произведений, которые были популярны среди их современников [Josquin des Prez, Pierre de la Rue]. С геральдическими животными соседствуют и другие символы власти Генриха VIII — тюдоровская роза и

плод граната из королевского щита Испании, олицетворявший брак короля с испанской принцессой Екатериной Арагонской.

Наиболее нарядны и детализированы геральдические животные, держащие войсковой щит, на иллюстрациях в книге с сочинением Пандольфо Колленуччо из Пезаро «Диалоги в духе Лукиана», создававшейся в Риме и Флоренции около 1509 — около 1517 г. [Pandolfo Collepuccio of Pesaro]. Это морально-философское произведение, в котором автор как высшую добродетель прославляет труд и активную гражданскую жизнь, — дар Генриху VIII, потому появление данных символов здесь неслучайно. Их фигура окружает голубой пояс с девизом ордена Подвязки — “Nopī soit qui mal u pense” («Пусть стыдится подумавший плохо об этом»; Генрих VIII был кавалером ордена), его увенчивает корона и поддерживают справа и слева два ангела.

Частота использования изображений красного дракона и белого грейхаунда, поддерживающих герб или войсковой щит, как символов власти династии Тюдоров говорит о создании некоего устойчивого канона в их репрезентации и сочетании элементов. Однако некоторые авторы позволяли индивидуальную интерпретацию названных геральдических животных. Примером может служить манускрипт Royal 16 F II, принадлежавший Карлу I герцогу Орлеанскому (1394—1465), графу де Блуа, де Дрё и де Куртене, члену королевского дома Валуа. «Псевдо Элоиза» — сборник произведений как самого Карла Орлеанского, так и Псевдо-Алоизия [Charles d'Orleans, Pseudo-Heloise], проиллюстрирован миниатюристами в Лондоне и Брюгге ок. 1475—1483 г. Первый из художников — неизвестный голландский миниатюрист (миниатюры на листах 1 и 73), начавший работу над манускриптом; второй — так называемый Мастер молитвенников (миниатюры на 89, 137, 188 и 210 листах), впоследствии более известный как библиотекарь короля Генриха VII, закончил текст на добавочных страницах. Хотя текст произведений никак не связан с династией Тюдоров, внизу многих страниц мы находим изображения дракона и белого грейхаунда, которые вместо герба или войскового щита поддерживают большую, в несколько раз больше их самих, алую розу.

Несмотря на то что в отличие от названных ранее произведений иллюминированный манускрипт Британской библиотеки Harley 336 [Gigli] сохранился немного хуже (об этом свидетельствуют немного искаженные цвета), он демонстрирует своего рода авторскую импровизацию в изображении рассматриваемых нами геральдических животных: и красный дракон, и белый грейхаунд свободно «гуляют» по полям в любых направлениях, сопровождая имеющийся текст. Примечательно и то, что на одной из страниц флаг с гербом Генриха VII и окружающими его двумя розами (алой и белой) держит внизу именно белый грейхаунд, а изображение дракона отсутствует, хотя символическое значение второго в контексте сюже-

тов пропаганды новой династии представляется куда более важным. Манускрипт был создан около 1487 г., а затем подарен придворным поэтом Генриха VII Джованни Джильи королевскому секретарю и одному из самых верных сторонников короля Ричарду Фоксу; он содержит несколько стихотворений Джильи на рождение первенца короля — принца Артура.

Изображения красного дракона встречаются на страницах манускриптов и отдельно, без сопровождения других геральдических фигур. Например, в труде по астрономии и политическим предсказаниям 1490 г. в начале произведения Джона Киллингворта [Killingworth, Ptolemy, Guido Bonatti, Plato of Tivoli], разработавшего схему фаз луны и движения солнца, красный дракон представлен в качестве схемы созвездия. И хотя этот рисунок совсем непохож на рассмотренные ранее, британские исследователи неизменно связывают его появление в манускрипте с символами власти династии Тюдоров. Возможно, нетипичность иллюстрации продиктована схемой созвездия, которое вписано в саму фигуру, либо индивидуальной манерой иллюстратора и определенной свободой в создании этого образа.

На наш взгляд, наиболее ярко образы красного дракона и белого грейхаунда в качестве символов власти представлены на листе с «Аллегорией к празднованию дома Тюдоров» (1509–1516) из манускрипта «Песнопений» Магистра Сэмпсона, Бенедикта де Опити и др. [Sampson, Benedictus de Opitiis], где Великобритания показана в виде острова, надежно защищаемого не только замком с крепкими башнями и стенами, не только боевыми кораблями, указывающими на английское военное превосходство на море, но и тремя геральдическими животными; меньшим из них является золотой лев, расположенный внутри двубашенного донжона в центре. Слева и справа поднимающийся из башни куст с тюдоровскими розами, олицетворяющий династию, охраняют «страшный красный дракон» и не менее воинственный белый грейхаунд. Изображения обоих животных не уступают по размеру розам; они заметно больше других, хотя и не менее важных символов власти, таким образом играющих второстепенную роль.

Нарративные источники рассматриваемого периода содержат довольно красочные повествования о разнообразном использовании геральдических фигур красного дракона и белого грейхаунда как символов власти во время придворных мероприятий (турниров, инсценированных представлений и празднеств), однако внешний вид «праздничных машин» и прочих атрибутов нам зачастую трудно представить. Если такие «королевские звери» во время правления Генриха VIII и были раскрашены, то мы можем лишь предполагать, как они выглядели. Привлечение иллюстраций иллюминированных манускриптов в качестве носителей визуальной информации существенно расширяет источниковую базу исследований по проблеме репрезентации королевской власти первых представителей династии Тюдоров. Благодаря специфике такого рода материалов, являющихся «результатом отражения человеком предметов и явлений материального мира,

относящихся непосредственно к зрительному восприятию» [Кузнецова, 2014], становится возможным анализ того, как происходили трансляция и закрепление тех символов власти, которые являлись в сознании подданных проводниками идей о силе и преимущественном праве на английский престол, о выдающейся родословной, о продолжении подвигов героев славного прошлого.

Библиография

Андре Бернар. История жизни и достижений Генриха VII / Пер. с лат., вступ. ст., коммент. Д.В. Кирюхин. Москва; Санкт-Петербург, 2017. 144 с.

Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. Москва, 1984. 288 с.

Кирюхин Д.В. Элементы растительного и животного мира в парадном портрете и книжной иллюстрации периода первых Тюдоров // Опыт естествознания и эволюция жанровых форм: исторические контексты: сб. науч. ст. Москва, 2017. С. 153–158.

Кузнецова Е.М. Проблема восприятия визуального образа // Наука. Искусство. Культура. № 3. Белгород, 2014. С. 190–194.

Нений. История бриттов // Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. Москва, 1984. С. 171–193.

Фрайер С., Фергюсон Дж. Геральдика. Гербы – Символы – Фигуры / Пер. с англ. М.Б. Борисова. 2-е изд., испр. Москва, 2011. 252 с.

Ямпольский М.Б. Сакрализация власти в истории цивилизации. Ч. 1. Москва, 2005. 242 с.

Anglo S. Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy. Oxford: Clarendon Press, 1969. 375 p.

Anglo S. The Court Festivals of Henry VII: a study based on the account books of John Heron, Treasurer of the Chamber // Bulletin of the John Rylands Library. XLIV (1960–1961). Manchester: John Rylands University Library, 1960. P. 12–45.

Baty P. The King's Beasts // The official website of Patrick Baty – Historical paint consultant. Электронный ресурс: <http://patrickbaty.co.uk/2009/03/23/the-kings-beasts/> (дата обращения 02.03.2019).

Biggs S.J. A Stunning Tudor Binding: Henry VII's Quadripartite Indenture // Medieval manuscripts blog of The British Library. Электронный ресурс: <http://britishlibrary.typepad.co.uk/digitisedmanuscripts/2011/09/quadripartite-indenture.html#tp> (дата обращения 02.03.2019).

Charles d'Orleans, Pseudo-Heloise. Poetry, Epistles, “Les demands d'amours”, “Le livre dit grace entiere”. Royal MS 16 F II // Digitised manuscripts of The British Library. Электронный ресурс: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_16_f_ii (дата обращения: 02.03.2019).

Chroniques de France ou de Saint Denis. Royal 20 E III // Catalogue of illuminated manuscripts of The British Library. Электронный ресурс: <https://www>

bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7595&CollID=16&NStart=200503 (дата обращения 02.03.2019).

Chronicles of London / Ed. with introduction and notes by Ch. Lethbridge, Kingsford, M.A. St. John's College. Oxford: Clarendon Press, 1905 // Internet Archive: Digital Library of Free & Borrowable Books, Movies, Music & Wayback Machine. Электронный ресурс: http://www.archive.org/stream/chroniclesoflond00kinguoft/chroniclesoflond00kinguoft_djvu.txtl (дата обращения 02.03.2019).

Dorling E.E. Leopards of England and other Papers on Heraldry. London: Constable & Company, 1913. 136 p.

Elton G.R. Presidential Address: Tudor Government: The Points of Contact III. The Court // Transactions of the Royal Historical Society, Vol. 26. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. P. 211–228.

Gigli G. Poem in praise of Henry VII's marriage to Elizabeth of York and of the birth of prince Arthur. Harley 336 // Catalogue of illuminated manuscripts of The British Library. Электронный ресурс: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=4248&CollID=8&NStart=336> (дата обращения 02.03.2019).

Humphery Smith C.R., Heenan M. The Royal Heraldry of England. London: Heraldry Today, 1966. 311 p.

Josquin des Prez, Pierre de la Rue and others. Book of 28 motets. Royal 8 G VII // Catalogue of illuminated manuscripts of The British Library. Электронный ресурс: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6516&CollID=16&NStart=80707> (дата обращения 02.03.2019).

Killingworth J., Ptolemy, Guido Bonatti, Plato of Tivoli. Almagest (extract), Liber Astronomiae, Liber Arenalis, astronomical and geomantic tables, political prophecies. Arundel 66 // Catalogue of illuminated manuscripts of The British Library. Электронный ресурс: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8695&CollID=20&NStart=66> (дата обращения 02.03.2019).

Kipling G. The Triumph of Honour: Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance. The Hague: Leiden University Press, 1977. 150 p.

Kipling G. Wonderfull Spectacles: Theater and Civic Culture // A New History of Early English Drama / Eds. John Cox and David Scott Kastan. New York: Columbia University Press, 1997. P. 153–171.

Pandolfo Collenuccio of Pesaro. Collenuccio's Apologues (Agenoria, Misopenes, Alithia, and Bombarda) and Lucian's Dialogues (De raptu Europae, Galene et Panope, and De Paradis iudicio). Royal 12 C VIII // Catalogue of illuminated manuscripts of The British Library. Электронный ресурс: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7572&CollID=16&NStart=120308> (дата обращения 02.03.2019).

Quadripartite Indenture for Henry VII's Chapel. Harley 1498 // Catalogue of illuminated manuscripts of The British Library. Электронный ресурс: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7602&CollID=8&NStart=1498> (дата обращения 02.03.2019).

The Recept Of The Lady Kateryne / Ed. by G. Kipling. Oxford: Oxford University Press, 1990. 276 p.

Sampson R., Benedictus de Opitius. Image of an allegory celebrating the House of Tudor. Royal MS 11 E xi, f. 2 // Online gallery of The British Library. Электронный ресурс: <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/flemish/flemish1111ge.html> (дата обращения 02.03.2019).

Vergil Polydore. Anglica Historia. Latin text and English translation / Ed. and trans. by D.J. Sutton, 2005. Book XXVI. P. 10 // Library of Humanistic Texts at the Philological Museum of University of Birmingham's Shakespeare Institute. Электронный ресурс: <http://www.philological.bham.ac.uk/polverg/26eng.html> (дата обращения 02.03.2019).

УДК 930

Г.В. Шнак, Г.В. Шпак

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ В ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНОМ ЗНАНИИ XVI–XVII ВЕКОВ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИОГРАФИИ

VISUAL SOURCES IN THE NATURAL SCIENTIFIC KNOWLEDGE OF THE XVI–XVIIth CENTURIES IN THE LIGHT OF RECENT HISTORIOGRAPHY

Аннотация: визуальные источники в последние десятилетия приобрели статус полноценного и самостоятельного объекта исторического познания. В институтах открыты подразделения, специализирующиеся на анализе визуальных данных в истории науки; написаны работы, предмет которых — частные случаи, и полномасштабные компаративные исследования. Значительное их число посвящено проблемам визуальности в раннее новое время. Однако до сих пор в русскоязычной историографии они не были освещены и хотя бы первично систематизированы. Цель данной статьи — восполнить этот недостаток. В ней дан обзор современных работ, чьим объектом являются изображения и изобразительные практики XVI–XVII вв., рассмотрены основные стратегии и приемы работы авторов с визуальными источниками раннего нового времени, обозначены возможные направления дальнейшего изучения визуальности.

Abstract: in recent decades visual sources have acquired the status of a substantive object of historical knowledge. Now we have Institutional departments that specialize in the analysis of visual data in the history of science, and papers that deal with special cases and full-scale comparative studies. A significant number of works devoted to problems of visual in the early modern period. However in the Russian historiography still has not been done the primary systematization of such studies. The purpose of this article is to fill this gap. The article provides an overview of recent papers which objects are images and pictorial practices of the XVI–XVII centuries. The author considered the main historian's strategies

and techniques and indicated the possible directions for the further study of visual in early modern period.

Ключевые слова: историография, визуальные источники, изобразительные источники, история науки, история естественнонаучного знания, методология исторического исследования, визуальный поворот, иконический поворот, раннее новое время, эпоха Перемен.

Keywords: Historiography, visual sources, pictorial sources, history of science, history of scientific knowledge, methodology of historical research, visual turn, iconic turn, early modern period, period of change.

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00186 «“Культура духа” vs “Культура разума”: Интеллектуалы и Власть в Британии и России в эпоху Перемен (XVII–XVIII вв.)».

В последние десятилетия в мировой историографической практике произошел ряд «поворотов», в результате которых историки обратили внимание на широкий круг источников, ранее не рассматривавшихся ими в качестве объекта профессионального интереса. Статус полноценного и самостоятельного исторического источника получили и изображения. Исследования в области визуальных практик раскрывают их эвристический потенциал, расширяя тем самым горизонты исторического познания, однако в отечественной историографии подобные работы все еще остаются на периферии. В связи с этим особенно актуальным представляется обзор стратегий анализа изобразительных источников, применяемых зарубежными специалистами. В нашей статье дан анализ их подходов к изучению визуальных практик в естественнонаучном знании конца XVI – начала XVII в.

Показательна в этом отношении коллективная монография «Изображая знание: исторические и философские проблемы использования искусства в науке». Как указано во введении, ее цель — рассмотреть изображения в науке не как вспомогательный инструмент, служащий иллюстрации текста, а как стоящую с текстом наравне либо превосходящую его систему аргументаций [Picturing Knowledge, 1996]. В статье «Дидактическое и изящное: размышление о научных и технических иллюстрациях в средние века и эпоху Ренессанса» Б. Холл указывает на то, что вопрос о роли изображений в науке в раннее новое время остается нераскрытым: «У нас до сих пор нет внятной карты иллюстрируемых концептов. Мы до конца не понимаем, что мы ищем, когда смотрим на изображения, наброски или диаграммы, что ведет к многочисленным дискуссиям. Для большинства исследователей изображения до сих пор остаются чем-то второстепенным и периферийным» [Picturing Knowledge, 1996. P. 4] (здесь и далее перевод англоязычных работ наш).

За время, прошедшее с публикации этой работы, ситуация сильно изменилась. Выходят сборники, посвященные визуальным репрезентациям в естественных науках, монографии, касающиеся отдельных исторических сюжетов, и компаративные исследования, в которых дан анализ наработок последних десятилетий. Обилие исследований, посвященных репрезентативным практикам, в т.ч. визуальному, потребовало от С. Шейпина упоминания о них в объемной библиографии к изданию «Научной революции» [Sharip, 2018. P. 216]. Среди прочих он упоминает работы: «Гравюры, поиск и знание в Европе раннего нового времени» [Prints and the Pursuit, 2011], «Запечатлевая книгу природы: изображение, текст и аргумент в XVI в.» [Kusukawa, 2012], «Разочарование: Изображения экзотических животных и растений в раннее новое время» [Mason, 2009], «Носороги и мегатерии: эссе по натуральной истории» [Pimentel, 2017], «Зеркало, окно и телескоп: как линейная перспектива ренессанса изменила наш взгляд на вселенную» [Edgerton, 2009], «Наука описания: естественная история в Европе эпохи Ренессанса» [Ogilvie, 2006].

Несмотря на обилие работ по истории визуальных практик в естественных науках, в историографических обзорах эта тенденция не получила отражения, хотя и встраивается по своим основным параметрам в рамки визуального, или «иконического», поворота. Рассмотрим, какие стратегии работы с изобразительными источниками — носителями визуальной информации — представлены в исследованиях 1990–2010-х гг.

Одной из первых работ, в которой ставится вопрос о функциональном назначении изображений, является статья Б. Латюра «Визуализация и знание», опубликованная в 1986 г. [Latour, 1986], но получившая особое признание, судя по количеству переводов, в 2000–2010-е гг. [Латур, 2017, и др.]. Главный его тезис состоит в том, что поворот к визуальному, произошедший в естественнонаучном знании в XVI–XVII вв., лежит в основе становления науки, поскольку обеспечил возможность фиксации реальности в виде визуальных метафор. Латюр указывает, что новый тип метафоризации открывает дорогу, в числе прочего, экономическим и политическим теориям, формируя в европейском сознании новые паттерны восприятия понятий «деньги» и «власть», а «визуальное» в XVI в. начинает превосходить «вербальное». Истоки новой визуальности он видит в деятельности западноевропейских художников (Леонардо да Винчи, Франческо ди Джорджо Мартини, А. Дюрера и др.), которые, по словам С. Эджертонна, «создали сложную грамматику и синтаксис квантификации природных явлений на картине, <...> изобразительное искусство стало изобразительным языком, который, при наличии практики, мог сообщать больше, быстрее и потенциально для более широкой аудитории, чем какой-либо вербальный язык в человеческой истории» [цит. по: Латюр, 2017. С. 109]. Среди немногих работ, рассматривающих изображения в контексте визуальной культуры,

Латур выделяет работу С. Альперс «Искусство описания: немецкое искусство XVII в.» [Alpers, 1983]. Она придает значение материальному слову «мировоззрение», рассматривая искусство в контексте того, как культура видит мир и делает его видимым; и утверждает, что «новая визуальная культура одновременно переопределяет, что значит видеть и что должно быть увидено» [Там же. С. 110].

Подчеркивая устойчивый статус проекций и характер их распространения, Латур вводит понятие «неизменяемые мобильности», накопление которых и противоречий между ними ведет к формированию нового знания. «В конце концов, точность переходит от средства коммуникации к сообщению, от напечатанной книги к контексту, с которым она устанавливает двустороннюю связь» [Там же. С. 114]. Латур ищет истоки новых репрезентативных практик не в философских концепциях, а в новых формах взаимодействия: «Новый интерес к “Истине” исходит не из нового взгляда, а из старого, направленного на новые видимые объекты, по-другому мобилизующие пространство и время» [Там же]. Он констатирует, что в XVI в. формируется новая метафора реальности, что приводит к сосуществованию двух миров — мира божественного и мира, запечатленного в виде изображений и схем. В результате атласы, чертежи и схемы начинают конкурировать между собой, претендуя на первенство в гонке за наиболее «реальное» отображение мира. «Ничего нельзя сказать о крысах, но многое можно сказать об изображениях» [Там же. С. 122].

Этот подход оспаривают ученые, считающие необязательным отказ от возможности создания «большого нарратива» в истории науки и настаивающие на конечном превалировании «факта» над субъективными представлениями. Д. Вуттон открыто дискутирует с Б. Латуром по вопросу о роли изображения в науке, делает акцент на том, что с распространением изображений возникает и критика [Вуттон, 2018]. Он приводит в пример А. Везалия и его анатомический атлас «О строении человеческого тела» (1543; перевод на русский язык: [Везалий, 1950–1954]) как одно из первых изданий, где изображение играет ключевую роль. Везалий, оспаривая тезис Галена о бесполезности изображений, заложил основы новой репрезентативной практики. У анатомов будущего появилась возможность оспаривать изображения Везалия, приближаясь к истине. Схожие приемы фиксации реальности он видит в «Достопамятных комментариях к описанию растений» («De historia stirpium commentarii insignes», 1542) Л. Фукса и «Истории животных» («Historiae animalium», 1551–1558) К. Гесснера. «Точно так же, как иллюстрации Везалия позволяли надежно идентифицировать части человеческого тела, новая иллюстрированная ботаника сделала возможными достоверные знания о различных видах, а также способствовала прогрессу в их наименовании и идентификации» [Там же. С. 171]. Именно указание на фиксацию достоверного знания отлича-

ет позицию Вуттона от позиции Латура. Таким образом, Вуттон признает за изображениями важную роль в распространении знания, но не в его формировании и метафоризации реальности, приравнивая изображения к иллюстрациям. По его версии печатный станок позволил эффективно распространять иллюстрации фактов, по версии Латура — проекции-метафоры: «Бруно Латур относится к тем отважным — иногда даже слишком — мыслителям, которые не боятся делать далеко идущие выводы, но в данном случае мне кажется, что он остановился слишком рано. Печатный станок сделал факты не более твердыми, а — за исключением нескольких узкоспециальных областей, таких, как астрономия, — возможными» [Там же. С. 269].

Есть авторы, которые связывают новые познавательные стратегии с трансформацией оптики, в первую очередь с возникновением особого доверия к зрению как результатом преобладания неоплатонизма над идеями Аристотеля. Историк культуры И. Лисович указывает на тесную связь неоплатонизма и точных измерений [Лисович, 2015]. «Философия Платона в раннее Новое время стала фундаментом для обоснования видимо воспринимаемого мира как объекта познания, способного открыть путь к Истине, а основным инструментом и аргументом этого познания гуманистами была признана геометрия, точное измерение, опыт и наблюдение над природой, где Творец запечатлел первообразы» [Там же. С. 44]. Отдавая должное А. Дюреру как художнику, «способному постичь гармонию мира через пропорции и адекватно передать это знание при помощи проекции», Лисович называет его одним из первых сторонников данной программы. Она указывает, что за счет утверждения математики и геометрии особое внимание уделяется точному отображению мира вещей в идейном мире науки и искусства, и, подчеркивая эту идею, приводит высказывание Р. Мандресси: «В вопросах чувственного опыта живописцы и анатомы разделяли одни и те же ценности, научные труды апеллировали к визуальной культуре той эпохи, а та, вторгаясь в них, приносила с собой особую чувственность» [цит. по: Там же. С. 47]. Таким образом исследователь подводит к выводу: именно новые качества зрительного восприятия и визуальной культуры сделали возможным кооперацию художников и анатомов в деле открытия нового знания.

Схожа по акцентировке монография С. Бергер «Искусство философии: визуальное мышление в Европе от позднего Ренессанса до начала Просвещения» [Berger, 2017]. Главный тезис исследования заключается в том, что в Европе раннего нового времени производство и использование изображений являлось важным инструментом философской мысли и образования. Философы воспринимали производство изображений как когнитивный процесс; изображения часто отсылали к идеям, которые нельзя было отразить средствами вербального языка. Как указывает автор, книга

«служит цели углубления нашего понимания визуального в раннее новое время, через рассмотрение прежде не исследованных областей философии» [Ibid. P. 36]. Она рассматривает изображения в качестве «визуальных комментариев», подчеркивая, что они не служили единственно цели иллюстрирования теорий, а несли новые идеи и обогащали существующие. В пример она приводит диссертацию З.Я. Апина 1731 г., позволяющую оценить эпистемологическую ценность изображений в раннее новое время и постепенное затухание плюрализма визуального на протяжении XVIII в. [Ibid. P. 37], а также записи студентов Парижа и Левена (Бельгия), которые демонстрируют многочисленность визуальных репрезентаций в споре сторонников и противников Аристотеля в XVII—XVIII вв. По ее мнению, взаимодействие изображения и языка — фундаментальное основание всего европейского искусства. Не только отдельные философские образы (иллюстрированные тезисы или фронтисписы), но все нововременное искусство в Европе связано с языком, даже если текст буквально не представлен. Большинство изображений, созданных до 1800 г., будут непонятны без отсылки к текстам «Библии», произведениям Овидия или Тацита. Искусство нового времени можно рассматривать как попытку разорвать связь изображения с языком; изображения после или около 1800 г. стремятся заменить искусство, которое рассказывает традиционные истории или визуализирует идеи, обычно выражаемые в письменной форме, тем, что отражает индивидуальный опыт гения. Подъем и упадок плюрализма философских образов также является историей упадка языка в организации визуальных представлений [Ibid. P. 39].

В 2000-е гг. выходит ряд работ, отразивших новое отношение к истории визуального: коллективные монографии — «Изображая машины. 1400—1700» [Picturing machines, 2004], «Транслируя знание: слова, изображения и инструменты в Европе раннего нового времени» [Transmitting knowledge, 2006], «Мария Сибилла Мериан и Алида Витхус: женщины, искусство и наука в Новое время» [Maria Sybilla Merian y Alida Withoos, 2018]; труды — Ф. Эгмонд «Внимание к деталям: изображение растений и животных в искусстве и науке, 1500—1630» [Egmond, 2017] и Дж. Нери «Насекомые и изображения. Визуализация природы в Европе раннего Нового времени, 1500—1630» [Neri, 2011]; статьи — «Тренируя профессиональное зрение. Понимание иллюстраций в астрономических текстах раннего нового времени» [Crowther, Barker, 2013], «Создавая экспертное знание с помощью изображений: антиквариата и научные иллюстрации раннего нового времени» [Moser, 2014], «Образцы и изображения: Джон Вудвард, Агустино Сцила и рисунки окаменелостей» [Findlen, 2015] и др.

В 1997 г. Европейский научный фонд (European Science Foundation) для исследования истории науки и визуальных изображений 1500—1800 гг. организовал лабораторию (ESF Network on Science and Visual Image 1500—

1800), результаты деятельности которой отражены в сборнике «Сила изображений в науке раннего нового времени» [The power of images, 2003]. Внимательное отношение к изображениям увеличивает в первую очередь осознание зависимости научного знания от различных внешних репрезентаций и углубляет понимание историчности знания. Изучение изображений делает очевидным тот факт, что научное знание имеет более глубокую и комплексную структуру, и это должно учитываться при анализе текстов. Анализ функции изображений в раннее новое время показывает их роль в качестве медиатора между наукой и ее культурным контекстом, а также между практическим знанием и его теоретической рефлексией в виде научных теорий [Ibid. P. VII]. Выделены основные функции изображения: оно может выступать как модель или схема в деле создания и проектирования техники, как аргумент в доказательстве теории, как форма репрезентации знания и формирования устойчивой картины мира.

В статье данного сборника «Изображение и текст в натуральной истории. 1500—1700» Б. Огилви разбирает особенности взаимодействия визуального и вербального на примере иллюстраций по ботанике. Он указывает, что к концу XVI в. необходимыми компонентами рыночного издания по натуральной истории были изображение и текст. Однако из-за особого интереса к всплеску изобразительных практик в XVI в. историки пропустили тот факт, что в XVII в. изображения из книг по ботанике исчезают. «Конечно, это преувеличение, но тем не менее важные ботанические трактаты зачастую избегали изображений там, где раньше они были обязательны. <...> Ботанические иллюстрации перешли в книги нового типа — атласы растений, в которых текст был вторичен, а художники соревновались между собой в правдоподобию» [Ibid. P. 141]. Ученые ботаники изобрели свой технический язык и мало нуждались в изображениях; те в результате возникновения таксономических схем отошли на второй план. «То, что иллюстрации по натуральной истории дожили с XVI в. до наших дней, скрывает реальную историю взаимоотношений изображения и текста в книгах по натуральной истории» [Ibid. P. 142].

Уделять внимание не только авторам книг по натуральной истории, но и авторам изображений — художникам и граверам — призывает П. Смит в статье «Искусство, наука и визуальная культура в Европе раннего нового времени»: «Факт, что натуралисты более знакомы историкам науки, чем художники, делавшие изображения, указывает на тенденцию и в истории науки, и в нашем современном восприятии наделять большими привилегиями теоретиков и концептуализаторов, чем мастеров и создателей» [Smith, 2006. P. 84]. По ее мнению, стремление к натурализму, запечатлению природных объектов и явлений в реалистичном ключе, — один из главных факторов формирования новых визуальных практик, применявшихся и до раннего нового времени — «локально и скорее всего независимо друг от дру-

га». В пример она приводит описание охоты на птиц, созданное при дворе императора Фредерика II (1194–1250), готические соборы во Франции и в немецком Наумбурге, а также натурализм фламандской полифонической музыки, воспроизводящей голоса птиц, работы фламандских художников вплоть до А. Дюрера и его учеников [Ibid. P. 94]. Автор подчеркивает, что в XVI в. изображения становятся объектом коллекционирования и каталогизации, свидетельствами о курьезном, чудесном и уникальном и в подтверждение приводит слова Гонсало Фернандеса де Овьедо-и-Вальдеса (1478–1557), 6 раз побывавшего в Новом Свете, а в 1552 г. назначенного историографом «Индий». Тот сокрушался, что не взял с собой в плавание художника для зарисовки вещей, описанных в его «Всеобщей натуральной истории Индии» («*Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar oceano*», 1535): «Это должно было быть зарисовано рукой Берругете, или Леонардо да Винчи, или Андреа Мантенья — знаменитыми художниками, которых я знал в Италии» [цит. по: Ibid. P. 89]. Опираясь на изложенные факты, Смит делает вывод, что область искусства как технологического производства и науки как познания не должны рассматриваться раздельно, и необходимо подумать о возможных путях их взаимодополнения [Ibid. P. 100].

В 2001 г. на базе Кембриджского университета образован Центр изучения искусств, социальных наук и гуманитаристики (Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities) с отделением, занимающимся визуальными аспектами науки. С 2015 г. на его базе реализуется проект «Делая видимым: визуальные и графические практики на начальном этапе деятельности Королевского общества» (куратор С. Кусукава). Один из результатов работы центра — легитимация изображений в качестве самостоятельного источника по истории естественнонаучного знания: «Совершенно ясно, что мы не можем больше воспринимать изображения, в качестве картинок, отмечающих результаты исследования, мы должны рассматривать их как активную часть совместного, беспорядочного и подчас спорного дела получения нового знания» [Fransen, Reinhart, 2018].

Как визуальные практики нового времени встраиваются в общий контекст развития истории науки и в историю репрезентаций в частности, показывают компаративные исследования. Первое из них принадлежит Л. Дастон и П. Галисону (Objectivity, 2007) [Дастон, Галисон, 2018]. Они дали классификацию репрезентативных стратегий авторов от начала нового времени до XX в. по принципу «эпистемологических добродетелей»: 1) истина по природе («*truth to nature*»), 2) механистическая объективность («*mechanical objectivity*») и ее крайность — структурная объективность, 3) тренированное суждение («*structure objectivity*»). По временным границам нас интересует первая из «добродетелей».

Верхняя граница добродетели 1-го типа — конец XIX в., когда вместе с развитием фототехники возникает новое требование к проекции: она

должна быть независима от наблюдателя. В рамках «истины по природе» от художника требовалась фиксация идеального типа, поэтому отсекалось все, что противоречило устоявшемуся представлению о гармонии природных объектов и явлений. Верность истине означала «реализацию экспертного суждения в отборе “типичных”, “характерных”, “идеальных” или “нормальных” образов, каждый из которых был вариантом рационального образа». При этом «слова типичный, идеальный, характерный или нормальный не являются синонимами, даже если они отсылают к одной и той же функции стандартизации»: «“идеальный” образ стремится представить не просто типичное, а совершенное, в то время как “характерный” образ помещает типическое в индивидуальное» [Там же. С. 125]. Основной акцент в исследовании делается на изображениях в атласах, которые авторы рассматривают как «хранилища регистрирующих образов, предназначенные для наук, основанных на наблюдении» [Там же. С. 62]. Примером значимости изображений служат рисунки экзотических животных и растений — единственный источник для их изучения вплоть до начала XIX в., когда таксидермия достигла определенных успехов. Нижние границы «истины по природе» неясны.

С выводами Дастон отчасти согласуются соображения С. Кусукава, анализирующей более раннюю эпоху. В работе «Запечатлевая книгу природы: Изображение, текст и аргумент в XVI в.» [Kusukawa, 2012] ею поднимается вопрос о неоднозначности изображений и методов их исследования: «Изображения безусловно визуальны, но их взаимодействие с наблюдением и описанием требует тщательного изучения» [Ibid. P. 4]. Анализ особенностей фиксации визуальных образов в медицине и ботанике в XVI в. подвел ее к выводу об их методологическом единстве, повлиявшем на появление ботанических садов и анатомических театров (единство ботаники и анатомии в XVI в. связано с их существованием в границах медицины), а также упомянутых выше знаковых трудов А. Везалия и Л. Фукса. Кусукава отобрала авторов, которые эксплицитно выразили свои взгляды по поводу роли изображений в познании (К. Геснер, Б. Эустахио, П.А. Маттиоли, Ф. Платер и др.), и рассмотрела противоречия между ними. «Фукс и Везалий развили собственные системы аргументов в пользу “визуального” в деле познания», но их позицию оспаривали Я. Корнарий и Ж. Дюбуа. Ее вывод таков: в XVI в. еще не сложился единый режим визуального в науках о природе, «это было время экспериментирования и широкого плюрализма» [Ibid. P. 251]. «Леонардо и Дюрер были опытными и образованными рисовальщиками природы, но ни их мастерство, ни предмет (в виде тела или растения) не гарантировали, что объект изображен верно или даже что он в действительности существует. Было бы ошибкой утверждать, что “натуралистичное” изображение является прозрачным окном наблюдения за природой и природными явлениями» [Ibid. P. 8].

Ссылаясь на Винченцо Данти (1530–1576), Кусукава указывает на существование двух типов изображений — имитацию и подражание: «Разница между имитацией и подражанием (простым копированием) состоит в том, что подражание показывает вещи так, как они наблюдаемы, а имитация — так, как они могли бы быть наблюдаемы»; «важно учитывать разнообразие отношений к изображениям, существовавшее среди образованных натуралистов, таких, как Фукс, Монтэ и Корнарий, но не менее важно отметить то, что у самого Фукса не было четкой позиции касательно роли изображений в деле фиксации медицинских растений. Функция и задачи изображений менялись вместе с переводами и редакциями “De historia stirpium”» [Ibid. P. 125].

По ее словам, к середине XVI в. печатные книги становятся главным источником информации для изучения медицины и первостепенным медиумом, с помощью которого образованные испытатели сообщали о своих открытиях и теориях. Однако «включение изображения в книгу, в связи с трудоемкостью его производства, требовало весомых эпистемологических, онтологических и интеллектуальных причин. Вера в случайности, во внешние формы или в идеальные тела была настолько же мощным двигателем ренессансных проектов Фукса, Гесснера и Везалия, как и отсутствие для классических испытателей, таких, как Корнарий или Дюбуа, необходимости в иллюстрациях. Но были и другие причины использования изображений: в случае Маттиоли — чтобы укрепить авторитет своей теории, в случае Эустахио и Платера — для критики или канонизации изображений Везалия» [Ibid. P. 249]; «в случае Фукса благодаря уменьшению формата, переводу или перестановке частей универсальное знание адаптировалось для нужд локального рынка, и этот процесс менял функцию изображений» [Ibid. P. 250].

Говоря о плюрализме в тот период, она соглашается, что в дальнейшем могли возникнуть «более или менее коллективные нужды для тренировки и калибровки глаза, отразившиеся на научных атласах и в парадигме генерализации видимого в виде “истины по природе”, раскрытой Л. Дагдон и П. Галисоном» [Ibid. P. 258], а Фукс, Гесснер и Везалий отчасти могут считаться зачинателями этой эпистемологической добродетели.

Цель работы К. Хентшеля «Визуальные культуры в науке и технологии: компаративная история» [Hentschel, 2014] — разобраться в отдельных сюжетах и частных случаях, накопленных историками и философами науки за последнюю четверть XX — начало XXI в. и сделать компаративный и интегративный анализ визуального в науке в сферах от математики до технологии, от натуральной истории до медицины, от наук о земле до астрономии, химии и физики [Ibid. С. 3].

Единственной предшествующей работой со столь же широкими хронологическими рамками (от раннего нового времени до конца XX в.) Хен-

тшель считает рассмотренную выше «Объективность» [Дастон, Галисон, 2018]. По его мнению, это была основательная, но только отчасти удачная попытка междисциплинарного компаративного анализа: «Дастон и Галисон больше заняты поиском паттернов или стилей репрезентаций, норм и идеалов ученых и иллюстраторов, чем выявлением особенностей и деталей самих репрезентаций» [Hentschel, 2008. Р. 329]; временные границы выделенных ими «эпистемологических добродетелей» недостаточно вняты и не вполне обоснованы.

Особенностями своего подхода он называет: «стремление избежать подводных камней микроисторических исследований; параллельный анализ многих компаративных случаев; не принудительный анализ, а по возможности ориентир на категории, представленные автором источника; движение снизу от материального; намеренное обобщение за пределами выбранной области; внимание к контексту и осторожность со структуралистскими описаниями исторических процессов» [Hentschel, 2014. Р. 4]. Он постулирует необходимость анализа различных уровней производства знания. С эпохи Ренессанса прежде жестко разделенные группы ремесленников, ученых схоластов и натуралистов активно взаимодействуют. «Амбициозные ремесленники и художники-инженеры (Леонардо да Винчи, Франческо ди Джорджо Мартини, Лоренцо Гилберти) заинтересованы в приобретении высшего знания (астрономии, алхимии, теории перспективы или оптической теории) для своих целей или для придания статуса своим работам», а «систематические наблюдатели за природой (Галилео, Гук, Агрикола или Гюйгенс) сосредоточены на изучении искусства, с целью улучшения своих художественных навыков и навыков наблюдения за природой» [Ibid. Р. 13]. Хентшель предостерегает от выводов на основе одних лишь визуальных источников, т.к. в «Микрографии» Р. Гука (1665) из 246 страниц 15 % отведено под изображения, а в работах Р. Бойля зачастую приведены одно, или два, или изображения отсутствуют вовсе.

Подводя итог, констатируем: проанализированные нами работы позволяют говорить о нескольких основных стратегиях исследования визуальности в естественных науках XVI—XVII вв. Ученые единогласно указывают на изменение восприятия визуального в XVI в. По мнению многих из них, изображение — двигатель мировоззренческих трансформаций, новая метафора реальности. Детерминирующими факторами в данном контексте выступают распространение печатных книг и перестройка эпистемологических представлений о визуальном. Ряд специалистов утверждают, что изображение сделало возможным само распространение фактов, которые могут развиваться, трансформироваться и взаимодействовать между собой. Данная позиция отвергает роль изображения как действующего актора распространения научного знания, вплетая его в общий контекст развития теорий (Вуттон). Б. Латур видит в изображении метафору реальности,

а Д. Вуттон — проекцию теории или факт. И.И. Лисович и С. Бергер рассматривают трансформации, произошедшие в понимании визуальности, с философских позиций. Кусукава, П. Смит, Б. Огилви настаивают на необходимости анализа изображений в более широком контексте, с учетом: обстоятельств их производства и количества акторов, материалов, затрат на их производство (это переводит изображения с уровня абстракции на уровень материального, является признаком общего поворота к изучению «материальности» [Biographies of Scientific Objects, 2000; Things that Talk, 2004; Early Modern Things, 2012]); особенностей печатников, граверов и художников, участвовавших в создании текстов; смыслов, закладываемых авторами в разные редакции и переводы; соотношения различных репрезентативных практик. Компаративный анализ визуальных практик в истории науки также проводится с различных позиций (Л. Дагтон, П. Галисон, К. Хентшель).

Все это свидетельствует как об относительной новизне направления и разнообразии методологических подходов, так и о его актуальности, что требует более планомерного изучения зарубежной историографии, т.к. отечественные специалисты подобных компаративных исследований в области визуального практически не предпринимали. Вместе с тем «поворот к материальной культуре уже занял место в истории науки, технологии и медицины, а “визуальные культуры” в нашей дисциплине уже стали общеизвестным тропом» [Marcaida, 2016].

Библиография

Везалий А. О строении человеческого тела: в 7 книгах / Пер. с лат. В.Н. Терновского и С.П. Шестакова; послесл. И.П. Павлова. Т. 1–2. Москва; Ленинград, 1950–1954.

Вуттон Д. Изобретение науки. Новая история научной революции. Москва, 2018. 656 с.

Галисон П., Дагтон Л. Объективность. Москва, 2018. 584 с.

Латур Б. Визуализация и познание: изображая вещи вместе // Логос. 2017. Т. 27. № 2. С. 95–155. DOI: 10.22394/0869-5377-2017-2-95-151.

Лисович И.И. Скальпель разума и крылья воображения. Москва, 2015. 440 с.

Alpers S. The art of describing: Dutch art in the seventeenth century. Chicago, University of Chicago Press, 1983. 273 p.

Berger S. The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the late Renaissance to the Early Enlightenment. Princeton, Princeton University Press, 2017. 318 p.

Bert S. Hall. The Didactic and the Elegant: Some Thoughts on Scientific and Technological Illustrations in Middle Ages and Renaissance // Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science / Ed. Brian Scott Baigrie. University of Toronto Press, 1996. P. 3–39.

Biographies of Scientific Objects / Ed. by: Daston Lorraine. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000. P. X + 308.

Brian W. Ogilvie. The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe. Chicago: University of Chicago Press, 2006. 431 p.

Crowther K., Barker P. Training the Intelligent Eye: Understanding Illustrations in Early Modern Astronomy Texts. *Isis*, № 104. 2013. P. 429–470.

Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500–1800 / Ed. by: Paula Findlen. London, Routledge, 2012. 389 p.

Edgerton S.Y. The Mirror, the Window and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009. 199 p.

Egmond M. Eye for detail: Images of plants and animals in art and science, 1500–1630. London, Reaktion Books, 2017. 280 p.

Findlen P. The Specimen and the Image: John Woodward, Agostino Scilla, and the Depiction of Fossils. *Huntington Library Quarterly*, Vol. 78, № 2. 2015. P. 217–261.

Fransen S., Reinhart K.M. Exhibition Catalogue: Science Made Visible: Drawings, Prints, Objects. July–November 2018, Royal Society, London, 2018. 48 p.

Hentschel K. Review of Lorraine Daston & Peter Galison: Objectivity // *CENTAURUS*. №. 50. 2008. P. 329–331.

Hentschel K. Visual Cultures in Science and Technology: A Comparative history. Oxford University Press, 2014. 512 p.

Kusukawa S. Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century. The university of Chicago Press, 2012. 331 p.

Latour B. Visualization and cognition: thinking with eyes // *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture Past and Present*. № 6 (0), 1986. P. 1–40.

Marcaida J.R. Pictures and Conversation: How to Study the Visual Cultures of Science // *Isis*. № 107. 2016. P. 134–139.

Mason P. Before Disenchantment: Images of Exotic animals and Plants in the Early Modern World. London, Reaction, 2009. 272 p.

Merian M., Withoos A. *Mujeres, arte y ciencia en la Edad Moderna* / Ed. by: María Cruz de Carlos Varona, Montserrat Cabré i Pairet. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, D.I., 2018. 176 p.

Moser S. Making Expert Knowledge through the Image: Connections between Antiquarian and Early Modern Scientific Illustration // *Isis*. № 105. 2014. P. 58–99.

Neri J. The Insect and the Image. Visualizing Nature in Early Modern Europe, 1500–1700. University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2011. 233 + XVII p.

Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science / Ed. Brian Scott Baigrie. University of Toronto Press, 1996. 389 p.

Picturing machines, 1400–1700 / Ed. by: Lefèvre Wolfgang. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. 347 p.

Pimentel J. The Rhinoceros and the Megatherium: an Essay in Natural History / Trans. Peter Mason. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2017. 324 p.

Prints and the Pursuit and knowledge in Early Modern Europe / Ed. by: Susan Dakerman. New Haven, CT: Yale University Press, 2011. 442 p.

Shapin S. The Scientific Revolution. University of Chicago Press, 2018. 265 p.

Smith P.H. Art, Science and Visual Culture in Early Modern Europe // *Isis*. Vol. 97. № 1. 2006. P. 83–100.

The power of images in early modern science / Ed. by: Wolfgang Lefevre, Jurgen Renn, Urs Shoepflin. Springer-Science + Business Media, LLC., 2003. 308 p.

Things that Talk. Object Lessons from Art and Science / Ed. by: Daston Lorraine. New York: Zone Books, 2004. 447 p.

Transmitting knowledge: Words, images and instruments in early modern Europe / Ed. by: Kusukawa Sachiko, Ian Maclean. Oxford: Oxford University Press, 2006.

УДК 930 + 7.01

В.Д. Черный, V.D. Chernyy

РУССКОЕ СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО КАК ИНФОРМАЦИОННАЯ СИСТЕМА: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

RUSSIAN MEDIEVAL ART AS AN INFORMATION SYSTEM: PROBLEMS OF STUDY

Аннотация: рассматривается комплекс вопросов, связанных с особенностями формирования произведений искусства как информационной системы. С одной стороны, на них влияло средневековое мировосприятие, с другой — приемы построения художественного образа, которые изменялись со временем. Наиболее ценную информацию содержат миниатюры, посвященные событиям отечественной истории, в особенности миниатюры Лицевого летописного свода XVI в. От стоявших перед художником задач, которые определялись иллюстрируемым текстом, зависели тематика и степень внимания к деталям. В период позднего средневековья в изображениях появились элементы, характеризующие реальные признаки окружающего мира. Наиболее значимым фактором изображения персонажей оставался их социальный статус. Художественная специфика произведений требует специального анализа, в ходе которого выявляется скрытая в них информация.

Abstract: the complex of questions connected with features of formation of works of art as information system is considered. On the one hand, they were influenced by the medieval worldview, on the other — the methods of constructing an artistic image that changed over time. The most valuable are the miniatures devoted to events of national history, especially miniature illuminated Chronicles of the XVI century From standing in front of an artist task, which were illustrated in the text, dependent on subject and degree of attention to details.

During the late middle ages in the images appeared elements that characterize the real signs of the world. The most significant factor in the portrayal of the characters remained their social status. The most significant factor in the portrayal of the characters remained their social status. The artistic specificity of the works requires special analysis, which reveals the hidden information in them.

Ключевые слова: искусство, исторический источник, изобразительная система, приемы, «изобразительный этикет», средневековый художник, книжная миниатюра, архитектура, пространство, статус.

Keywords: art, visual system, historical source, receptions, “graphic etiquette”, medieval artist, book miniature, architecture, space, status.

Произведения искусства русского средневековья прямо и опосредованно отразили более восьми столетий отечественной истории. Ценность этих артефактов не ограничивается вопросами художественного творчества. Созданные в определенных культурно-исторических условиях, они вобрали в себя различные грани бытия. Однако до настоящего времени их использование в качестве исторического источника ограничено из-за особых приемов кодирования заключенной в них информации.

Первый шаг в изучении языка древнерусской живописи сделал Ф.И. Буслаев. Будучи лингвистом, заинтересовавшимся изобразительным искусством, ученый в первую очередь попытался понять смысл средневековых изображений. Для этой цели были использованы иллюстрации Жития Сергия Радонежского XVI в. с сопроводительным текстом. Исследователь признал средневековые рисунки ценным источником сведений о «древнем быте», повседневных занятиях людей, транспортных средствах, «мебели и домашней утвари», костюмах и т.д. Одновременно он указал на несоответствие картины мира в реальности и в изображениях. В частности, автор заметил в запечатленных древнерусским художником сценах отсутствие характерного для реалистической живописи единства времени и места: глядя на них, «зритель в одно и то же время присутствует при событиях, совершавшихся и на небесах, и на земле, и в преисподней» [Буслаев, 1858. С. 71–73]. В другой своей работе, построенной на миниатюрах Лицевого свода XVI в., Ф.И. Буслаев дал оценку содержанию и информационным возможностям изображений. Ученый интуитивно почувствовал разницу в выразительных возможностях письменных текстов и изображений. По его мнению, они составляют «одно неразделимое целое» по смыслу, но визуальные образы нередко помогают «дочитывать до конца мысль писания, не вполне выраженную в строках» [Буслаев, 1861. С. 281–329].

Глубокий иносказательный смысл византийского и древнерусского искусства продемонстрировал в фундаментальном труде о символике А.С. Уваров. Работа научно-справочного характера, написанная в 1860–1880-е гг., издана в полном объеме только после его кончины [Уваров,

1908; Уваров, 1999]. Это была первая попытка на обширном материале истолковать символический смысл разнообразных произведений.

Анализу «художественных первоисточников», включавших, по версии автора, «четыре типа» разновидностей, посвятил статью В.К. Трутовский [Трутовский, 1926. С. 84–86]. Здесь объектом изучения наряду с литературными, устными и вещественными источниками стали «памятники художественные». В эту группу источников автор включил иконы и лицевые рукописи. Важно отметить, что в статье выделены не просто изобразительные источники, а те из них, которые основаны на художественных принципах. Таким образом, древнерусские изображения объектов уже не истолковывались как прямое отражение вещи, что было характерно для «универсальной науки о древностях» — «археологии» XIX в. [Черный, 2004. С. 51].

Живой интерес у специалистов вызвала монография А.В. Арциховского о древнерусской книжной миниатюре как историческом источнике [Арциховский, 1944; Шмидт, 2004. С. 5–20]. Это было первое фундаментальное исследование такого рода. Назвав миниатюры «не столько зарисовками... сколько условными схемами», автор, тем не менее, избрал довольно архаичный метод исследования. Без предварительного анализа изобразительных приемов присутствующие в рисунках объекты сравнивались с сохранившимися предметами из раскопок и музейных собраний. При этом считалось, что нарисованные вещи должны относиться ко времени, обозначенному в сопутствующем тексте, что предусматривало работу миниатюриста с одновременным исходным материалом. Результатом такого противоречивого подхода к анализу книжных образов явился вывод о достоверности их основной части. В основном такое заключение касалось предметов, имевших простую форму. На наш взгляд, их сходство с прототипами можно определить как типологическое, т.е. переданное в самых общих чертах. Оно не позволяло передать эволюцию форм на протяжении определенного времени. Более сложная задача была связана с оценкой сложных по строению нарисованных объектов (например, архитектуры). Они причислялись к «фантастическим», и природа их появления не разбиралась.

Одной из самых заметных работ в этом ряду стала статья Н.Н. Воронина об архитектуре как историческом источнике [Воронин, 1954]. В ней оцениваются две грани архитектуры — социальная и художественная. Социальное значение каменного зодчества объяснялось его дороговизной и зависимостью от экономического состояния «нужд и взглядов» господствующего класса. По этой причине изучение материально-технических качеств памятников «позволяет судить почти непосредственно о производительных силах общества, о его технической оснащенности и знаниях» [Там же. С. 44]. Что касается анализа архитектуры как произведения искусства,

то в этом отношении автор отмечает довольно широкий спектр ее возможностей. В частности, памятник архитектуры содержит информацию о его месте в застройке, типологии и ее развитии, идейном и художественном выражении сооружения. Принимая во внимание «неизобразительный» язык архитектуры, Воронин считал, что к изучению сохранившихся памятников необходимо привлекать изобразительный материал, в т.ч. миниатюру и иконопись.

Подтверждением высказанного Н.Н. Ворониным положения о передаче в архитектуре идей, волновавших общество, может служить наблюдение М.А. Ильина над особенностями архитектуры церкви Николы в селе Каменском (XIV в.). Аскетический вид храма (отсутствие окон и декора в основном объеме) исследователь расценил как свидетельство влияния на него исихазма — популярного в тот период религиозного учения.

Одному из важных затронутых Н.Н. Ворониным аспектов строительного производства домонгольской Руси посвятил монографию его ученик П.А. Раппопорт [Раппопорт, 1994]. Основным объектом изучения этого сложного вопроса стали сами архитектурные памятники, названные им «единственным полноценным источником по организации строительного производства». Оценивая все грани строительства в русских княжествах, ученый пришел к заключению о тесной связи в XI — начале XIII в. отечественной архитектуры с Европой, историческим процессом на Руси, со многими сторонами жизни общества.

Подходы к изучению древнерусской живописи как источника исторической информации, с учетом ее специфики, наметил В.А. Плугин [Плугин, 1979]. По способам кодирования он выделил две основные группы произведений: отражающие русскую историю и «отвлеченно-религиозные». Обозначенные им позиции, имеющие отношение к интерпретации памятников изобразительного искусства, нашли отражение в его фундаментальных трудах [Горячева, 2008] и учебных курсах [Голиков, 2018].

Ключом к правильному истолкованию своеобразия декоративно-прикладного искусства как исторического источника стала статья А.К. Байбурина о семиотическом статусе вещей [Байбурин, 1981]. Рассматривая изделия как «модели культуры», автор обратил внимание на две стороны их оценки — с точки зрения назначения («вещности») и «знаковости», которая может меняться в зависимости от времени и прочих обстоятельств. Это объясняется отношением человека к произведениям: «во-первых, он выступает как потребитель материальных вещных ценностей, во-вторых, как аккумулятор информации» [Там же. С. 217].

Самым востребованным материалом для специалистов разного профиля стало средневековое изобразительное искусство в плане истолкования его информационных возможностей. На данную проблематику обратили внимание художники, филологи, философы, историки.

Одной из первых обобщающих работ такого рода стала книга Л.Ф. Жегина о языке древнерусской живописи, дополненная предисловием с пояснениями и комментариями Б.А. Успенского [Жегин, 1970]. Будучи художником, исследователь ограничил свою задачу формальным анализом приемов перспективного построения изобразительных схем, встречающихся в произведениях. По сути дела, Жегин представляет деформации, связанные с отсутствием единой точки зрения на представляемый объект и с особенностями структурных построений, присущих «обратной перспективе». Выявленные автором многочисленные примеры специфических «искажений» дают наглядное представление о недопустимости прямой их идентификации с реальными формами изображенных объектов.

Строгий математический анализ перспективных построений древнерусской живописи предложил Б.В. Раушенбах [Раушенбах, 1975]. Автору удалось выявить и обосновать как общие принципы, так и использование геометрических форм и чертежных приемов в древнерусских изображениях. В числе последних — проекции, повороты плоскостей, разрезы и развертки, посредством которых художники стремились дать наиболее полную информацию об объекте. Ученый сосредоточился на «геометрической анатомии», но не считал нужным затрагивать вопросы художественного анализа и не стремился вписать его в ход исторического развития искусства [Там же. С. 5–6]. Отдельные положения Раушенбаха были по-новому осмыслены в трудах его последователей. В частности, Л.Н. Лихицкая проанализировала «метафорический смысл» геометрических фигур в изобразительном искусстве [Лихицкая, 2015].

Ведущая роль в изучении семантики изобразительной структуры произведений принадлежит Б.А. Успенскому, разрабатывавшему эту проблематику с 1960-х гг. и обобщившему ее в отдельном издании [Успенский, 1995]. Принципиально важным в понимании «художественного текста» в литературе и искусстве ученый считает соотнесение авторской и зрительской позиции, в их отношении к изображаемому событию. Так формируется «особый микромир, организованный по своим специфическим закономерностям», который характеризует особая пространственно-временная структура. Она, по справедливому утверждению автора, находится в прямой зависимости от семантики изображаемого и «читается» с позиции внутренней ориентации.

Новый подход к истолкованию художественного языка произведений литературы и изобразительного искусства обосновал Д.С. Лихачев, применив понятие «этикет» к сравнительному изучению их структуры. Под «этикетом» ученый понимает следование принятому в повседневной жизни порядку «в выборе тем, сюжетов, средств изображения, в построении образов и в характеристиках» [Лихачев, 1966; Лихачев, 1979. С. 22–55]. Отметив тесную связь в средневековый период «внутренней структуры»

литературы и изобразительного искусства, Лихачев не уделил места описанию различий их приемов в построении повествовательной картины.

Рассмотренный Д.С. Лихачевым вопрос об «этикетных» нормах древнерусского искусства в дальнейшем разрабатывали и другие исследователи [Черный, 2017. С. 98–99, 104]. Первым отметил несоответствие общественных правил и тех, которые обозначил в своих рисунках средневековый художник, В.В. Морозов. Сопоставляя изображения сцен дипломатических контактов в миниатюрах XVI в. и данные других источников, автор пришел к выводу, что художники в отражении этой темы следуют не существовавшим тогда дипломатическим правилам, а «изобразительному этикету» [Морозов, 1989]. Данное наблюдение позволило обратить внимание на порядок передачи информации в разных видах средневекового искусства.

Из-за специфичности кодировки информации в произведениях средневекового искусства отношение к ним как к историческим источникам складывалось до последнего времени весьма противоречиво. С одной стороны, исследователи признавали их огромный познавательный потенциал, с другой — не решались непосредственно использовать заключенную в памятниках информацию. В этой связи одни специалисты считали очевидным включить произведения искусства в отдельную группу источников со своими особенностями, а другие не видели для этого оснований и допускали возможность отнести такие памятники к разным видам, в зависимости от специфики.

Столь неопределенное позиционирование произведений искусства в системе классификации источников оставалось на протяжении долгого времени типичным для отечественного источниковедения. Так, Л.Н. Пушкарев, который обобщил основные представления специалистов о комплексах исторических источников, включил в состав вещественных источников фрески из археологических раскопок, надгробья, вазы с сюжетной росписью и проч. Книжные миниатюры он отнес к письменным источникам на том основании, что они занимают в книгах «подчиненное» положение, т.к. могут и не присутствовать в рукописи [Пушкарев, 1975. С. 114, 192–193]. Другие исследователи настаивали на ином отношении к произведениям искусства, их информационному потенциалу, который требует «особого подхода». Речь идет о выработке «таких принципов анализа, которые позволят вскрыть и понять эстетический, художественно-критический, социально-психологический и другие слои художественной информации» [Ляхович, Подгорных, 1975. С. 161]. Как справедливо отмечали авторы, главной особенностью произведений искусства является образная передача содержания, построенного на диалектическом взаимодействии объективного и субъективного, требующего соответствующей дешифровки. Сложности в использовании таких произведений в качестве источников

и скептическое к ним отношение объяснялись их недостаточной и малоэффективной разработкой в рамках отдельных отраслей знаний [Ельчанинов, Миронец, 1982]. Четкую границу между образным и документальным отображением реальности в изобразительных источниках обозначил В.В. Алексеев, поставивший содержание объекта изучения в зависимость от способа воплощения в нем действительности. Создание изображений, в основе которых лежит образное мировосприятие, автор рассмотрел с учетом эстетических представлений в определенную эпоху и применением их авторами характерных для искусства средств художественного выражения [Алексеев, 2000. С. 297–301].

Таким образом, обращаясь к произведениям средневекового искусства, необходимо учитывать, что они создавались с определенных мировоззренческих позиций и обладали своей изобразительной спецификой. А на основе этих установок формировались пространственно-временные параметры воспроизводимой в искусстве картины мира. Это в равной мере проявляется как в пределах вселенского масштаба, так и в локальных сценах. В зависимости от статуса корректируется и местоположение объектов и персонажей. Наиболее значимые объекты переводятся в центр композиции, на передний план, выделяются размерами и пропорциями и зачастую предстают в облике, отличном от действительного. В создаваемом древнерусским творцом изобразительном пространстве горизонтальное направление соотносится с земными делами, а вертикаль — с Небом и вечностью [Неретина, 1994. С. 113]. При этом, по представлению средневековых и римских мыслителей, расстояние до Земли намного превышает ее протяженность [Гален, 1982]. Приоритет вертикали в памятниках подчеркивает крест над храмом снаружи и изображение Христа в зеркале центрального купола, а также вертикальный формат икон и книг.

Не останавливаясь подробно на мировоззренческих установках, которыми руководствовались художники при создании средневековых произведений, обратимся к приемам изобразительного этикета, которые «шифруют» информацию, представляющую для историка наибольший интерес.

Кажется очевидным, что соборный храм превышает размерами остальные постройки и располагается в центре архитектурного ансамбля. Однако использование этого средневекового иерархического принципа в изобразительном искусстве порождает ряд особенностей, не соответствующих естественному положению вещей. Например, в сохранившейся части фрески XI в., представляющей фрагмент ктиторской композиции киевского Софийского собора, можно увидеть четырех персонажей, выстроенных строго по росту — это дети создателя собора Ярослава Мудрого. Разумеется, их ранжирование соответствует не разнице в росте и возрасте, а статусу. В пользу такой трактовки свидетельствует противопоставление главного и второстепенных персонажей в других памятниках. В частности, на миниатюрах

туре Радзивилловской летописи (л. 85, нижняя), посвященной совместно правлению Ярослава Владимировича и его брата Мстислава Тмутараканского, фигуры князей неодинаковы по размеру. То обстоятельство, что изображение Мстислава выполнено в гораздо более мелком масштабе, по мнению А.В. Арциховского, свидетельствует о его более низком статусе [Арциховский, 1944. С. 31]. Возвращаясь к расположению членов княжеской семьи на софийской ктиторской фреске, стоит остановиться на атрибуции дошедших до нашего времени четырех фигур на южной стене, по поводу которых у исследователей нет единой точки зрения. Одни склонны видеть в них дочерей великого князя [Лазарев, 1959. С. 163], другие — сыновей [Высоцкий, 1989. С. 104—109]. В аргументации авторы не принимали во внимание семантику правой и левой сторон от центра и место женщин в русском храме во время богослужения. Между тем, и здесь действовал общий принцип иерархии пространственных зон. Второй по значимости считалась правая (с точки зрения внутренней ориентации) сторона от центральной фигуры [Успенский, 1973. С. 137—145]. Поскольку центр ктиторской композиции находился на парапете хор, напротив алтаря, т.е. с западной стороны, приоритетной была южная стена, а не северная, на которой находятся эти фигуры. Согласно такой логике, справа от центра должен находиться наследник великого князя и его братья, а не дочери Ярослава. Определяя, кто изображен на фрагменте фрески, мужская или женская часть княжеского дома, важно учитывать, как располагались в храме во время службы верующие. Женщинам по традиции отводилось место вдоль северной стены, мужчинам — вдоль южной, священники занимали центр, перед амвоном. В таком порядке эти зоны были закреплены и в московском Успенском соборе, где расположение мужчин обозначало «Царское место Ивана Грозного», сень великой княгини с противоположной стороны — женщин, а митрополичий «шатер» перед амвоном — духовенство.

Сходным образом иерархический принцип распространяется на обозначения других персонажей и прочих объектов. Он присутствует не только в церковной сфере — фресках и иконах, но и в памятниках, отражающих события русской истории. Исходной точкой развития события является «центр Мира», совпадающий с центром вписанных друг в друга сакральных объектов — земли, страны, города, храма, алтаря и т.п. [Топоров, 1973. С. 114—115]. Иначе говоря, центром внимания становится тот объект, о котором сообщает литературный текст, имеющий к нему прямое отношение. Внутри охваченного описанием пространственного ареала художник выстраивает свою структуру, игнорируя все малозначительное, по его мнению. Так, в миниатюрах Радзивилловской летописи (РАН, 34.5.30) центр изображения занимают верховные правители, а места по обе стороны — их вассалы (л. 39, нижняя; л. 39об.; л. 201об. и др.). По правую руку от центральной фигуры всегда находился более важный персонаж. Новый

Завет определяет место Иисуса Христа справа («одесную») от Бога-Отца (Марк 14.62, 16.19; Лука 22.69, и др.), а в сценах «Страшного суда» по правую руку от Христа-Судии находятся праведники, по левую — грешники. Когда друг другу противопоставляются две стороны, преимущество отдается левому (с точки зрения внутренней ориентации — правому) объекту. В житийных иконах и книжных миниатюрах эта позиция «закрепляется» за приоритетным объектом. Только с учетом этих особенностей расположения отдельных частей композиции можно правильно идентифицировать составные компоненты конкретных изображений.

Изобразительные и зависящие от них источниковедческие возможности произведений искусства различных исторических периодов неодинаковы. В силу обстоятельств изображения имели разное назначение. На протяжении первых столетий русской истории они сосредоточивались главным образом на темах Священного Писания и отталкивались от его содержания. Визуальные образы, по мнению отцов Церкви, должны были возводить зрителя «через телесное созерцание к созерцанию духовному» [Бычков, 1991. С. 169]. В VIII в. Иоанн Дамаскин своеобразно определил функцию иконы (от греч. *εἰκών* — образ, изображение) как «краткое напоминание» написанного [Иоанн Дамаскин, 1992. С. 309]. Именно в таком качестве изображения долгое время воспринимались и на Руси. Отсюда проистекала их стереотипность (или неконкретность). Поэтому искать в изображениях до второй половины XV в., предельно обобщенных, отражение реальных черт конкретных объектов не представляется возможным. Вместо целого объекта изображалась одна его часть: вместо города — его башня, а действие в храме могла обозначать находившаяся в нем купель (л. 62об.; л. 217, верхняя, и др.). Однако архаичные рисунки правдоподобно передавали типологию разного рода материальных объектов, в чем можно убедиться, обратившись к миниатюрам Радзивилловской летописи [Арциховский, 1944. С. 8–40].

Изменение изобразительных возможностей произведений приходится на период зрелого средневековья. Они стали результатом развития языка искусства и использования новых материалов. Вместо дорогостоящего и требующего основательной обработки пергамента в широкий обиход вошла бумага, позволившая значительно расширить круг изображений в древнерусских рукописях. Одновременно рисунки обрели гораздо более сложную структуру. Вместо фризовой композиции использовалась многослойная, расширяющая информативность изображения и снижающая его зависимость от литературной основы. В XVI в. сходная тенденция усложнения структуры наблюдалась и в архитектуре, что проявлялось в «многопрестольных» храмах, самый известный из которых — Покровский собор на Красной площади [Баталов, 1993. С. 103–141]. Наиболее полное представление о специфике визуальных источников позднего средневековья дают миниатюры Лицевого летописного свода XVI в.

В результате усиления повествовательности изобразительного искусства размер миниатюр увеличился до трех четвертей листа. У художника появился выбор — вместить в это место, отведенное для иллюстрации, как можно больше эпизодов или наполнить подробностями своих пространственных представлений один из них. Нельзя сказать, что миниатюристы выбрали какой-то один вариант для своих решений. В одних случаях рисунки обрели очевидную беглость и схематизм, в других — наполнились любопытными подробностями. К таковым относятся изображения, воплотившие знания художника о географии и топографии, об архитектурных особенностях некоторых сооружений [Черный, 1987]. Сами приемы построения изобразительного пространства далеко не однотипны. Их выбор определялся реализуемой темой и ее пространственно-временным охватом.

Развитие действия в миниатюрах начинается с верхней части и, пройдя ряд горизонтальных маршрутов, спускается вниз к итоговому эпизоду, показанному в более крупном масштабе. Следуя этой логике, художники выстраивают в своих рисунках хронологию. Иллюстрируя текст о Мамае, якобы вспомнившем о деяниях Батыея, которому он хотел уподобиться, миниатюрист размещает образ завоевателя XIII в. в самом верху изобразительного пространства (Остромировский II том. Л. 21об. БАН, 31.7.30-2). Той же логике художник следует, когда должен показать представителей рода Александра Невского — отстоящего от него «в восьми степенях» князя Владимира Святославовича, его отца Ярослава Всеволодовича и матери, княгини Феодосии (Лаптевский том. Л. 893).

В XVI в. художник не просто переводит письменный текст на язык изобразительного искусства, но и дополняет исходную текстовую информацию. Без соответствующей подсказки иллюстрируемого летописного фрагмента город Ростов в рисунках (Лаптевский том. Л. 209об.; Остермановский I том. Л. 123. БАН, 30.7.30-1) размещается на берегу водоема, под которым, надо полагать, подразумевается озеро Неро. Упоминание племени мурманов в тексте дополняется в изображении морем Мурманским. (Голицинский том. Л. 631об. РНБ, Ф. IV.225). На берегу реки миниатюрист показывает г. Коломну (Лаптевский том. Л. 390об. Ф. IV.233). Гораздо хуже иллюстраторам известна география местности к югу от Оки, некоторых других регионов. В частности, миниатюрист явно не справляется с обозначением названных в тексте Днепра, Южного Буга и их притоков, формируя из этих рек причудливую х-образную композицию.

В отдельных случаях миниатюры напоминают географическую карту. «Картографические признаки» присутствуют в ряде миниатюр, например — в посвященной основанию Нижнего Новгорода (Лаптевский том. Л. 890). Летописные строки скупко информируют о заложении града в устье Оки. Художник определяет место этого города — на стрелке Волги, напротив

впадения в нее Оки. Течение Волги продолжается в верхнюю часть листа, где обозначено ее соединение с крупным водоемом. Известно, куда впадает Волга — в Каспийское море, но почему оно обозначается вверху, а не в низу изображения? Ответ кроется в том, что средневековые карты обычно ориентированы на восток или юг [Рыбаков, 1974. С. 19]. В соответствии с современными им картографическими правилами миниатюристы размещают Черное море (Остермановский I том. С. 143) и Мурманское (Голицинский том. Л. 631об.). Об осмысленности подобной ориентации средневековых художников в пространстве свидетельствуют те рисунки, которые должны были отозваться на сопровождающий текст, вынуждавший художников отметить страны света. В них, как правило, левая сторона листа ассоциировалась в то время с востоком, а правая — с западом (Лаптевский том. Л. 365; Остермановский I том. Л. 200об.; Остермановский II том. Л. 713; Голицинский том. Л. 1034, и др.).

Помимо изображений, охватывающих значительное географическое пространство, следует выделить и такие, где фигурируют территории, включающие окрестности городов или отдельные участки поселений и монастырей. Здесь уже не принимается во внимание ориентация по сторонам света, а в построении структуры изображения используются иные принципы. Зачастую основой композиции, организующей местность, которую можно охватить взором, становятся такие заметные объекты, как детинец или собор. Относительно них и располагаются другие строения и иные названные в сопроводительном тексте компоненты окружающей среды. Лента реки подобно оси делит сцену по вертикали, горизонтали или диагонали. Это не мешает увидеть в конкретных рисунках отдельные признаки реальной топографии самых известных русских городов: Москвы, Новгорода, отчасти Твери.

С очевидным знанием новгородских окрестностей нарисована миниатюра, представляющая наступление на Новгород московского воинства в 1478 г. (Шумиловский том. Л. 209. РНБ, F.IV.232). Названные в тексте Городище и «монастыри под городом» художник правильно расставляет по исконным местам. Внизу рисунка обозначен водоем, соединенный с рекой. В них нельзя не признать Ильмень-озеро и вытекающую из него р. Волхов, уходящую здесь по диагонали в правый верхний угол изображения. По одну сторону реки показано Городище, а по другую — два монастыря, отмеченные церковками с оградами, и более масштабные укрепления с 5-главым храмом. Это, судя по всему, монастыри Юрьев и в Аркажах, а также новгородский кремль с Софийским собором. По большей части застройка Новгорода в миниатюрах обезличена тогда, когда текст не ставит перед иллюстратором конкретных задач по созданию визуальных образов определенного места. Иначе поступает миниатюрист при необходимости локализовать участки города. Судя по рисункам, он правильно отмеча-

ет местонахождение новгородских концов и некоторых других объектов [Черный, 1989. С. 136–138]. Устойчивы «виды» новгородского детинца. Как правило, он предстает со стороны Ярославова дворища, на что может указывать река на переднем плане или набережная Предтеченская башня. Такой ракурс для обозрения кремля с высокого противоположного берега наиболее выигрышный для тех, кто знал Новгород не по рассказам. На осведомленность миниатюристов указывает и размещение «Владычного островка» около Владимирской башни детинца (Остермановский II том. Л. 717об.). О месте нахождения «Островка» могло быть известно только людям, жившим или бывавшим в Новгороде. Сложнее воссоздать по изображениям порядок расположения здания в пределах одного комплекса. При переводе текстовой информации в визуальную названное в подписи сооружение художник всегда выводит на передний план, независимо от его реального положения в застройке [Черный, 1989. С. 138].

Московская «топография» в силу направленности летописного текста вольно или невольно становится объектом изображения. Однако центральная часть столицы, ее Кремль, предстает в миниатюрах не со стороны низменного и в XVI в. недостаточно обжитого Замоскворечья, а с возвышенности. Расположение окрестностей города и его отдельных частей соотносится в рисунках с великокняжеской резиденцией, которая схематично обозначается крепостными стенами и 5-главым храмом и связывается Москва-рекой. Подобным образом в миниатюрах обозначены Коломенское (Шумиловский том. Л. 939об.), Старое Симоново (Шумиловский том. Л. 710об.), Воробьево (Царственная книга. Л. 319об. ГИМ. Син. № 149). Повод к фиксации художником местоположения ряда московских мест в миниатюре дает летописное сообщение о пожаре 1547 г. (Царственная книга. Л. 295об.). Тогда огонь, запылавший в Заяузье, охватил Болвановку, Гончары, Кожевники и Чигасов монастырь. Все объекты, расположенные в окрестностях реки Яузы, были правильно обозначены в иллюстрации (Шумиловский том. Л. 60). В непосредственной близости от Кремля художник обозначил Большой посад, начинавшийся от Торга (позже Красная площадь). Ориентиром здесь служит кремлевская стена с крупной башней, увенчанной киворием. Такой сенью могла выделяться только главная (тогда Фроловская, а ныне Спасская) башня.

Степень внимания художников к формам конкретных построек определялась установками текста. Образы архитектуры неравнозначны. К ним неприменим статистический метод определения достоверности, выраженный в процентах. Только названное как главный объект повествования архитектурное сооружение и его формы воспроизводятся с наибольшей полнотой [Черный, 2016. С. 51].

Конечно, культовые постройки занимали иллюстраторов в большей мере, чем гражданские здания и крепости. Крайне схематично передаются

формы палат различного назначения, включая Большую («Грановитую») и Владычную в Новгороде. В отличие от ранних изображений городов, когда вместо сложного по составу крепостного ансамбля художнику было достаточно показать одну башню, появляется подобие более сложных укреплений. В исключительных случаях в миниатюрах, посвященных завершению строительства самых известных башен, они наделены узнаваемыми чертами. Среди прочих выделяются Тайницкая (Шумиловский том. Л. 387об.) и выходящие в сторону Торга Фроловская, Никольская и угловая Собакина (Арсенальная) башни Московского Кремля (Шумиловский том. Л. 444об.). Ближе к реальному положению обозначаются их место в системе укреплений и форма. Так, отводная Тайницкая башня выходит к реке, а имеющие ярусную структуру Фроловская и Никольская стрельницы составляют единый ряд с круглой (на самом деле многогранной) Собакиной башней. Из башен новгородской крепости художники были наиболее внимательны к ныне утраченной Пречистенской, выходившей к Великому мосту (Остермановский I том. Л. 85; Остермановский II том. Л. 717об.; Шумиловский том. Л. 167, 984об.). Появление проездной Пречистенской башни с 3-шатровым завершением известно по изображению на Михайловской иконе. Такой ее облик исследователи относили к XVII в. [Монгайт, 1952. С. 61]. Однако таковым оно было, судя по миниатюрам Лицевого свода, и в XVI в.

Анализ изображений храмов осложнен изобразительными приемами, которые использовали средневековые мастера при воссоздании архитектурных форм. Важно отметить, что в произведениях искусства нет прямого отражения конкретной постройки. В них предстает ее образ, обремененный специфическим видением средневекового человека и художника. Культовые постройки никогда не могут быть обращены алтарной стороной вперед, в то же время в сторону зрителя нередко обращаются сразу три фасада храма. В целях повышения информативности архитектурных изображений использовались различного рода развертки, разрезы, проекции и т.п. [Раушенбах, 1975. С. 13, 81–107]. Высокая степень обобщения не позволяла передать детальные представления о «палатном письме». В лучшем случае художнику позднего средневековья уже удавалось передать отдельные особенности построек. Одним из первых памятников изобразительного искусства, отразившем характерные черты конкретного сооружения, была икона «Битва новгородцев с суздальцами» 2-й половины XV в. из Новгородского государственного объединенного музея-заповедника. На ней 5-главый объем Софийского собора дополнен Мартирьевой папертью, со стороны которой он и показан.

В силу заданной летописным текстом тематикой Лицевой свод оказался способным предъявить изображения большого числа храмов, в т.ч. не сохранившихся или утративших некоторых компоненты. Самыми вы-

разительными решениями отмечены изображения московских построек, особенно имевших отношение к государственной резиденции и царской семье. Текст об освящении Архангельского собора в 1329 г. сопровождается иллюстрация со старательно переданным, необычным для Руси декором — «раковинами» в тимпанах и акротериями на закомарах и между ними (Остермановский I том. Л. 352об.). Заметим, что такие формы и убор собор приобрел только после возведения в 1508 г. итальянским зодчим Алевизом Новым на этом месте последующего здания. Это типичное для изображений архитектуры в Лицевом своде осовременивание форм более ранних построек. Подобная «модернизация» имеет место и при воспроизведении образа кремлевского Успенского собора, колокольни Иоанна Лествичника и других зданий [Черный, 1980. С. 25–26]. Иллюстрируя летописное известие о сгоревшей в 1477 г. трапезной Чудова монастыря, миниатюрист уверенно дополняет его шатровой церковью (Шумиловский том. Л. 168об.). Учитывая, что художники придавали постройкам современный вид, можно считать, что здесь была изображена трапезная церковь Алексия митрополита, сооруженная в 1483 г. Этот храм, с мощами святителя Алексия, пользовался особым вниманием Ивана Грозного — у его гроба царь крестил своих сыновей Ивана и Федора. По этой причине выполнявшие государев Лицевой свод художники должны были знать трапезную церковь Чудова монастыря. А это значит, что церковь Алексия действительно была шатровой, первой из таковых на Руси. За пределами Кремля обращает на себя внимание изображение сцены освящения Покровского собора на Красной площади, которое проходило при участии царя (Синодальный том. Л. 167). Узнаваемость сооружению обеспечивает его сложная структура, объединяющая на общей основе несколько (здесь их семь) столпообразных храмов с выдвинутым на первый план центральным высоким шатром. У основания шатра обозначены стрельчатые кокошники — элементы декора, характерные для этой постройки. Данное изображение Покровского собора донесло до нас и ряд несохранившихся деталей: золотые купола, которые в XIX в. сменили многоцветные; мелкие главки, первоначально окружавшие шатер.

Разумеется, приведенные примеры не исчерпывают всего объема знаний средневековых художников о русской архитектуре. Большой объем работы при создании Лицевого свода и степень важности, определяемой составителями этой «исторической энциклопедии», вынуждали миниатюристов по-разному относиться к постройкам и обозначению их художественного своеобразия.

Особенности изображения персонажей в русском средневековом искусстве также, с одной стороны, подчинялись общепринятым нормам, с другой — «изобразительному этикету». В постановлениях Стоглавого собора не столько утверждалось, сколько закреплялось овеянное веками пра-

вило соответствовать костюмом своему социальному статусу: «Комуждо подобает свое одеяние, от тех же и познавается койждо есть коего чина» [Стоглав, 1983. С. 366]. Таким образом, узнаваемость человека должна была определяться его одеянием. Миниатюристы XVI в., отталкиваясь от принятых норм, существенно корректируют их в своих работах. В рисунках наблюдается тенденция к унификации одежды, в которую облачены представители разных социальных слоев и народов (кроме итальянцев и некоторых других европейцев). Миниатюра как источник по изучению одежды оказывается «наименее полезной»: причина тому — влияние на рисунки иконописных «шаблонов»; одновременно отмечаются социальные различия по длине кафтанов у персонажей и отсутствию шапок, и именно изображения головных уборов заслуживают «более пристального изучения» [Арциховский, 1944. С. 100–101].

Закономерно, что центральным персонажем светского изобразительного искусства в период Средневековья были правители — князья, а после венчания Ивана Грозного на царство цари. За ними с первых до последних листов Лицевого свода закреплен единообразный (своего рода представительский) костюм в разных ситуациях со дня рождения до кончины: длинная цветная рубаха и, чаще всего, красный с золотистыми оторочками охабень, сапоги, шапка с опушкой, а позже с короной. В княжеском облачении предстает в выходной миниатюре Изборника 1073 г. юный отпрыск семейства Святослава. Дети Ивана IV как наследники власти в рисунках последних томов Лицевого свода могут быть увенчаны короной даже при рождении и в крещальной купели (Синодальный том. Л. 113, 113об. и др.). Еще до венчания на царство, в 3-летнем возрасте, в сюжете, посвященном освящению церкви Вознесения в Коломенском, Иван увенчан короной (Шумиловский том. Л. 939об.), Представительская функция княжеского костюма сохраняется даже в неожиданных сценах. Так, в иллюстрации с изображением ночного пожара в Твери князь и княгиня показаны спящими в верхней одежде и княжеских шапках (Остермановский I том. Л. 165об.).

Оценивая памятники средневековой Руси как носители визуальной информации, необходимо учитывать, что их функции на разных стадиях развития изобразительного искусства были неодинаковы. На протяжении XI — первой половины XV в. изображения выполняли вспомогательную роль — обращать внимание на событие. В последующий период с усилением повествовательности языка искусства их информационные возможности заметно расширились. Они часто дополняли и по-своему интерпретировали исходные данные, пользуясь комплексом своих приемов. По этой причине при обращении к произведениям искусства как историческому источнику необходимо учитывать их художественную специфику.

Библиография

Алексеев В.В. Образное и документальное отображение исторической реальности в изобразительных источниках // Проблемы источниковедения и историографии. Материалы II научных чтений памяти академика И.Д. Ковальченко. Москва, 2000. С. 297–301.

Арциховский А.В. Древнерусская миниатюра как исторический источник. Москва, 1944. 102 с.

Байбурин А.К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология: Сборник Музея антропологии и этнографии. Вып. 37. Ленинград, 1981. С. 215–226.

Баталов А.Л. Идея многопрестольности в московском каменном зодчестве середины – второй половины XVI века // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл: Сборник научных трудов НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Москва, 1993. С. 103–141.

Буслаев Ф.И. Из истории русской живописи русской живописи XVI века. Москва, 1858. 44 с.

Буслаев Ф. Для истории русской живописи XVI в. // Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. Санкт-Петербург, 1861. С. 281–329.

Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. 408 с.

Воронин Н.Н. Архитектурный памятник как исторический источник // Советская архитектура. Москва; Ленинград, 1954. № 19. С. 41–76.

Высоцкий С.А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев, 1989. 216 с.

[Гален]. О земном устроении // Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XV века. Москва, 1982. С. 192–115.

Голиков А.Г. В.А. Плугин и курс источниковедения изобразительных источников // Историческое обозрение. Вып. 19. Москва, 2018. С. 4–9.

Горячева Т.Д. Древнерусская живопись как исторический источник в трудах В.А. Плугина // Историческое обозрение. Вып. 9. Москва, 2008. С. 46–50.

Ельчанинов В.А., Миронец Н.И. Гносеологическая функция произведений искусства как исторического источника // Проблемы философии: Методологическая функция марксистско-ленинской философии. Вып. 57. Киев, 1982. С. 85–91.

Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (условность древнего искусства). Москва, 1970. 235 с.

Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. Москва; Ростов-на-Дону, 1992. 464 с.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3, доп. Москва, 1979. С. 22–55.

Лихачев Д.С. Сравнительное изучение литературы и искусства // Труды отдела древнерусской литературы. Москва; Ленинград, 1966. Т. 22. С. 3–10.

Лазарев В.Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярослава // Византийский временник. 1959. Т. 15 (40). С. 148–169.

Лихацкая Л.Н. Геометрическая фигура в композиции художественного произведения как средство выражения метафорического смысла // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 1–2 (51). С. 106–111.

Ляхович Е.С., Подгорных Л.Б. К вопросу об искусстве как историческом источнике // Вопросы методологии науки. Вып. 5. Томск, 1975. С. 160–175.

Монгайт А.Л. Оборонительные сооружения Новгорода Великого // Материалы и исследования по археологии СССР. 1952. Т. 2. № 31. С. 71–32.

Морозов В.В. Этикет реальный и этикетность искусства: русский дипломатический церемониал // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Ленинград, 1989. С. 265–280.

Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Москва, 1994. 218 с.

Плугин В.А. Древнерусская живопись как исторический источник (к постановке вопроса) // Актуальные проблемы источниковедения истории СССР, специальных исторических дисциплин и их преподавание в вузах. III Всесоюзная конференция, Новороссийск, 1979. М.: Ин-т истории АН, 1979. С. 243–245.

Раннопорт П.А. Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). Санкт-Петербург, 1994. 160 с.

Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. Москва, 1975. 184 с.

Рыбаков Б.А. Русские карты Московии XV– начала XVI века. Москва, 1974. 112 с.

Стоглав // Российское законодательство X–XX веков: в 9 т. Т. 26: Законодательство периода образования и укрепления Русского централизованного государства. Москва, 1985. С. 241–498.

Топоров В.Н. О космологических источниках раннеисторических описаний // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 106–150. (Ученые записки Тартуского университета. Вып. 308.)

Трутовский В.К. Новые первоисточники для истории ценностей допетровской России // Труды отделения археологии и искусствознания Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук. Москва, 1926. С. 84–88.

Уваров А.С. Христианская символика. Ч. 1: Символика древне-христианского периода. Москва, 1908. 212 с.

Уваров А.С. Русская символика / Публ., [вступ. ст. и примеч.] Я.Э. Зелениной // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. [Т.] 9. Москва, 1999. С. 603–670.

Успенский Б.А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 137–145.

Успенский Б.А. Семиотика искусства. Москва, 1995. 360 с.

Шмидт С.О. Предисловие // Арциховский А.В. Древнерусская миниатюра как исторический источник. Томск; Москва, 2004. С. 5–20.

Черный В.Д. Архитектура в древнерусском изобразительном искусстве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2016. № 3 (30). С. 49–53.

Черный В.Д. Великий Новгород в древнерусской книжной миниатюре. Москва, 1989. С. 134–146.

Черный В.Д. Некоторые особенности обозначения исторической среды в миниатюрах лицевого летописного свода XVI века (география, топография, архитектура) // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Новые атрибуции. Вып. 5. Москва, 1987. С. 68–78.

Черный В.Д. Русская средневековая книжная миниатюра: направления, проблемы и методы изучения. Москва, 2004. 592 с.

Черный В.Д. «Этикет» в древнерусском искусстве как изобразительная система // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2017. № 3 (9). С. 98–105.

УДК 930.23

Л.Б. Сукина, L.B. Sukina

РУССКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ ИКОНА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК: ПРОБЛЕМА ПОИСКА МЕТОДОВ ИССЛЕДОВАНИЯ

RUSSIAN MEDIEVAL ICON AS A HISTORICAL SOURCE: THE PROBLEM OF SEARCH FOR RESEARCH METHODS

Аннотация: в отличие от коллег, историк русского средневековья постоянно испытывает недостаток исторических источников. В особенности это относится к исследованиям в области социальной и культурной истории допетровского времени. В статье впервые анализируется важный для дальнейшего осмысления проблемы опыт источниковедческого изучения произведений средневекового искусства, накопленный отечественной историографией. Это позволяет выявить степень перспективности и основные направления анализа русской иконы и использования его результатов в исторических исследованиях.

Abstract: Unlike colleagues, the historian of the Russian Middle Ages constantly lacks historical sources. This applies particularly to research in the field of social and cultural history before the time of Peter I. This article for the first time analyzes an important for further understanding of the problem, experience of source study of works of medieval art accumulated by Russian historiography. This allows us to identify the degree of prospects and the main directions of analysis of the Russian icon and the use of its results in historical research.

Ключевые слова: историческая наука, русское средневековье, исторический источник, источниковедение, русская икона, иконография, историография, социальная история, культурная история, метод.

Keywords: historical science, Russian Middle Ages, historical source, source study, Russian icon, iconography, historiography, social history, cultural history, method.

В отличие от коллег историк русского средневековья постоянно испытывает недостаток исторических источников. Степень их сохранности и неполнота могут вызывать только сожаление и сетование на невозможность детальной и непротиворечивой реконструкции большинства событий и явлений той эпохи. В особенности это относится к исследованиям в области социальной и культурной истории допетровского времени.

Поиск новой информации, казалось бы, должен с неизбежной очевидностью приводить к открытию источникового потенциала русской средневековой иконописи. Историки западноевропейской средневековой культуры и медиевисты, занимавшиеся исторической антропологией [Ле Гофф, 2001; Гуревич, 1984; Хейзинга, 1988], давно используют в качестве источников произведения средневекового искусства: книжные миниатюры, церковные росписи и алтарные картины, элементы скульптурного декора храмов. Историки русского средневековья имеют в своем распоряжении также довольно значительный пласт художественных памятников. Сохранившиеся произведения иконописи, особенно XVI–XVII вв., представляют собой, по сути, массовые изобразительные источники, но крайне редко рассматриваются в качестве таковых. Даже историки культуры чаще всего используют их всего лишь для иллюстрации выводов, сделанных на основе изучения письменных источников.

В данной статье впервые анализируется важный для дальнейшего осмысления проблемы опыт источниковедческого изучения произведений средневекового искусства, накопленный отечественной историографией. Это позволяет выявить степень перспективности и основные направления анализа русской иконы и использования его результатов в историческом исследовании.

Первые имплицитные попытки увидеть в памятниках изобразительного искусства источники для изучения проявлений «народного духа» в русской позднесредневековой культуре можно обнаружить в трудах основоположников исследования древнерусской иконописи, лицевого иконописания и старого русского лубка И.М. Снегирева и Ф.И. Буслаева [Буслаев, 1884, 1908; Снегирев, 1844]. Например, сравнение иконографии миниатюр русских Апокалипсисов с византийской иконографической традицией позволяло, как полагал Буслаев, достичь «уразумения» духовных начал, русской народности, переживавшей становление в XVI–XVII вв. [Буслаев, 1884]. «Историческое значение» художественных памятников не раз подчеркивалось в материалах Археологических съездов 2-й половины XIX — начала XX в.

Эксплицировать положительное отношение к «визуальным источникам» в свое время рискнул В.О. Ключевский. В лекции «О взгляде художника на обстановку и убор изображаемого им лица», прочитанной в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в 1897 г., и в сделанных

к ней в 1898 г. дополнениях он писал о методах изучения мыслей и чувств человека прошлого [Ключевский, 1990]. В этой небольшой и популярной по своему характеру работе В.О. Ключевский сумел показать значение произведений изобразительного и прикладного искусства, а также запечатленных в них обрядов, обычаев и традиций, для понимания внутренней сущности бытия людей давно минувших времен. Относительно свободная форма публичной лекции позволила историку рассуждать о специфике выражения логического разума, религиозного и эстетического чувства в произведениях искусства и памятниках быта, их месте и роли в мировосприятии человека определенной исторической эпохи. Однако в своей исследовательской практике Ключевский избегал обращаться к изобразительным источникам русского средневековья.

В конце XIX — начале XX в. в рамках неокантианского познавательного поворота в гуманитарных науках открылись новые перспективы обращения к произведениям искусства как историческим источникам. В российской исторической науке идеи немецкой философии и психологии того времени развил и конкретизировал А.С. Лаппо-Данилевский [Лаппо-Данилевский, 1913]. Системообразующим в его эпистемологической концепции был принцип «признания чужой одушевленности» [Румянцева, 1999. С. 141], а его «Методология истории» содержала оригинальное учение об исторических источниках как продуктах культуры. Методом исследования у него выступало интерпретационное понимание источника как единого целого, его места в культурном контексте эпохи, а не верификация отдельных содержащихся в нем сведений, каковая нередко оказывается невозможной из-за отсутствия других достоверных источников того же времени. Источник как продукт культуры в призме концепции «признания чужой одушевленности» предстает в интегрирующей роли объекта всего гуманитарного знания как знания о человеке и различных проявлениях его психической деятельности. Отметим, что к таковым не в последнюю очередь относится и создание произведений изобразительного искусства.

А.С. Лаппо-Данилевский дал собственную оригинальную трактовку одного из ключевых понятий позитивистской историографии — «факт» («фактум»). В его концепции «факт» приравнивался к источнику или к тому, что современная археология и антропология определяют термином «артефакт»: «Фактум — это то, что сделано. Но для историка этого мало. Для него — фактум — то, что кем-нибудь сделано. Скребок из камня есть факт. Слово А к С — есть факт» [Лаппо-Данилевский, 1913. С. 322]. Таким образом, источник (письменный, материальный, изобразительный) и есть та историческая реальность, которая доступна эмпирическому исследованию. Через него осуществляется познание деятельности человека и ее смыслополагания.

Большое значение для последующего источниковедческого изучения изобразительных источников могло иметь и то обстоятельство, что

А.С. Лаппо-Данилевский заложил методологические основы сравнительного источниковедения. Основным объектом сравнительно-исторического исследования у него выступают не уникальные феномены культуры, а продукты типизирующего влияния социальной среды на человеческую психику — виды исторических источников, внутри которых источники обретают общие надындивидуальные черты. Сравнение видов источников и их систем позволяет выделить общее и различное в обществах и культурах, принадлежащих к одному или разным периодам.

Создание методологической концепции А.С. Лаппо-Данилевского по времени совпало с реставрационным и искусствоведческим «открытием» древнерусской иконописи, организацией репрезентативных выставок русских икон, началом их научной публикации и исследования. Однако все это прошло мимо историков. Методология Лаппо-Данилевского не нашла широкого признания и поддержки в профессиональной среде. А иконопись первоначально воспринималась преимущественно в ее вновь осознанном интеллектуальном слое русского общества эстетическом и эмоциональном значении [Трубецкой, 1965].

Сейчас уже совершенно невозможно представить, как могли выглядеть перспективы источниковедческого изучения русских икон в дальнейшем. Революции 1917 г. и последовавшие за ними события прервали эволюционный путь развития методологических поисков и исследовательских практик в исторически ориентированном знании в нашей стране.

Возвращение к данной проблематике произошло три десятилетия спустя в контексте возрождения и развития интереса к отечественной истории «периода феодализма» и к древнерусской культуре. В советской исторической науке середины — 2-й половины XX в. выделяются несколько значимых работ, посвященных источниковедческому исследованию икон и других произведений древнерусского изобразительного искусства, а также памятников архитектуры [Арциховский, 1944; Воронин, 1954; Подобедова, 1965; Плугин, 1974]. Любопытно, что исследователи, вероятнее всего, не будучи даже знакомы с видовым подходом к источнику, сформулированным А.С. Лаппо-Данилевским, выбрали объектами своего изучения именно виды источников (памятники архитектуры, книжную миниатюру, иконопись). Конечно, историки тогда действовали в строго ограниченных методологических и идеологических рамках и пытались обнаружить в них отражение классовых противоречий, национально-освободительной борьбы, идей строительства единого и сильного централизованного государства и т.п. И все же каждый раз попытки вскрыть и оценить информационный потенциал русской средневековой архитектуры и изобразительного искусства носили новаторский характер. Однако это новаторство снова, как правило, не получало дальнейшего развития и продолжения в исторической науке.

Названные исследования неплохо цитировались, преимущественно историками культуры, но не обрели широкой поддержки в сообществе источниковедов. Возможно, отчасти так случилось потому, что, будучи выдающимися специалистами, их авторы не зарекомендовали себя конкретно в этой сфере исторического знания (А.В. Арциховский и Н.Н. Воронин были археологами, О.И. Подобедова — историком искусства). Но вероятно, главная причина состояла в неочевидности информационной ценности данных неписьменных источников для историков. Их смыслы не лежат на поверхности, их нельзя вскрыть традиционными приемами внешней и внутренней критики источника. Результаты проделанных исследований вызывали сомнения, оказывались или казались неverifiedируемыми. Поэтому перед исследователем, желающим идти по этому пути, неизбежно встает задача разработки методов источниковедческого анализа, подходящих для данных видов источников.

Наибольшую сложность для источниковедческого осмысления и интерпретации представляет русская икона, визуализирующая религиозную картину мира восточного христианства. Прежде чем использовать ее в качестве источника для изучения сознания человека и общества допетровской Руси, необходимо найти способы раскрытия ее содержания и смысла на основе особых герменевтических подходов. Строгая каноничность и глубокая символичность иконописных изображений ставит перед исследователем преграду, преодолеть которую можно только с помощью междисциплинарных методов, учитывая опыт не только исторического источниковедения, но и других гуманитарных дисциплин (в первую очередь искусствоведения и истории древнерусской литературы).

Почти исчерпывающую характеристику русской иконы как источника визуальной информации дал автор оригинальной методики источниковедческого изучения иконописи В.А. Плугин: «Специфика иконы как источника заключается, прежде всего, в том, что как всякое произведение искусства, она отражает образ мышления создавшего ее мастера (и, в конечном счете, общественную идеологию) гораздо более опосредованно, чем летопись или акт. А как произведение изобразительного искусства ставит дополнительную задачу расшифровки ее образного языка. Наконец, как типичное порождение культуры средневековья, обслуживающее, прежде всего, религиозные потребности общества, икона ограничена определенным кругом отвлеченных церковных сюжетов, а внутри каждого из них традиционной схемой его изображения (иконография), за которой не так легко разглядеть реальное историческое лицо художника и его эпохи» [Плугин, 1974. С. 3–4].

Целью В.А. Плугина была реконструкция мировоззрения иконописца конца XIV — первой четверти XV в. Андрея Рублева на основе источниковедческого изучения его произведений. Выбор такого подхода был

обусловлен крайней скудостью дошедшей до нас информации о жизни и творчестве прославленного мастера. Плагин сосредоточил свое внимание (в т.ч. и в силу идеологических ограничений, в условиях которых пришлось работать историку в 1960—1970-е гг.) на общественной идеологии эпохи Куликовской битвы, формировавшей мышление автора знаменитой «Троицы». Для расшифровки смыслов работ Андрея Рублева им привлечен широчайший круг письменных источников: летописи, акты, памятники агиографии, богословские и полемические сочинения. В меньшей степени были использованы формально-стилистический и иконографический методы, доказавшие свою эффективность в искусствоведческом исследовании иконописи.

При источниковедческом изучении произведений иконописи, будь это традиционная «внешняя критика источника» или его феноменологический анализ, исследователь должен начинать работу с поиска ответа на вопросы: «Как сделано?» и «Почему сделано именно так?». При этом он неизменно столкнется с проблемой «геометрических противоречий» обратной перспективы. Б.В. Раушенбах, в 1970—1980-х гг. плодотворно занимавшийся вопросами формально-математического обоснования приемов перспективных построений в живописи, отмечал: «Если пытаться найти рациональные корни геометрических “странностей” средневекового искусства, в частности сильной обратной перспективы, то надо учитывать одновременное действие примерно десятка причин, из которых связанные с теорией перспективы, не составляют и половины. Всякая попытка найти одну такую причину (ошибка, которую очень часто делают) заранее обречена на неудачу» [Раушенбах, 1986. С. 100].

Изучив перспективные построения в древнерусском искусстве, Б.В. Раушенбах пришел к выводу о необходимости исследовательской процедуры, направленной на выявление использованных создателем конкретного произведения методов обратной перспективы и обоснованности их использования [Раушенбах, 1975; Раушенбах, 1980]. Без этого невозможно достичь понимания того, как древнерусские художник и зритель видели и представляли реальный и иллюзорный миры иконного изображения. С точки зрения исследователя, причины появления в древнерусском искусстве изображений, построенных в обратной перспективе, можно собрать в три группы: «во-первых, это следствие неискаженной передачи своего зрительного восприятия близких областей пространства, во-вторых, это следствие того, что объемные тела, трансформированные механизмами константности, неизобразимы без искажений, и попытка передать главное неискаженным может приводить к достаточно сильной обратной перспективе, и, наконец, в-третьих, это следствие побочных перспективных эффектов в результате трансформаций изображений в связи с другими целями, обычно более непосредственно зависимыми от художественной природы образа» [Рау-

шенбах, 1980. С. 137]. Таким образом, обратная перспектива в иконописи — не следствие неумения мастера изобразить объемный многомерный мир на плоскости с помощью «правильного» геометрического построения, а художественный прием, способный передать важнейшие христианские символы и сюжеты увиденными не только обычным, но и иным, «умным» зрением. Разгадка принципов этого видения приближает нас к пониманию внутреннего мира художника, а также заказчиков и зрителей созданных им произведений.

Публикации Б.Р. Раушенбаха в свое время были встречены в искусствоведческой среде с некоторым предубеждением, вполне естественным для гуманитариев, в чью епархию вторгся представитель математического знания. Но современный поворот отечественного искусствознания в сторону иконографии, думается, вновь придает актуальность изучению перспективных построений в иконописи и их значения для содержания и смысла произведения древнерусского искусства.

В западном искусствознании иконографические/иконологические принципы исследования произведений средневекового искусства успешно развивались в XX в. [Варбург, 2008; Гомбрих, 1989; Панофский, 1999, и их последователи]. Введенный в практику отечественной науки еще знатоками русских древностей (Ф.И. Буслаевым, Н.П. Кондаковым, Н.П. Лихачевым, Н.В. Покровским и др.) иконографический метод был вновь актуализирован на рубеже XX—XXI в. в работах, посвященных изучению русского средневекового искусства и архитектуры [Квливидзе, 2009]. Особенностью «нового» иконографического анализа является его комплексность — учет исторических, филологических и богословских особенностей исследуемых памятников.

Плодотворность синтеза иконографических штудий с источниковедческим подходом, опирающимся на тщательное изучение документальных свидетельств, а также принципиальную возможность интерпретации произведений средневекового/ренессансного искусства историком, не имеющим специальной искусствоведческой подготовки, продемонстрировал К. Гинзбург в исследовании о фресках Пьеро дела Франческа в Аречцо, впервые изданном в 1981 г. и недавно переведенном на русский язык [Гинзбург, 2019]. Трудно не согласиться с суждением итальянского ученого, высказанным в предисловии к изданию 1981 г.: «Время, когда историки верили, что должны работать исключительно с письменными свидетельствами, давно миновало. Уже Люсьен Февр предлагал анализировать сорняки, форму полей, фазу луны; почему же не поступить также и с живописью, например, Пьеро дела Франческа? В конце концов, картины тоже являются документами по политической или религиозной истории» [Там же. С. 25].

В отечественной историографии в 2000—2010-е гг. также наблюдаются качественные сдвиги в привлечении изобразительных источников к истори-

ческому исследованию. Новаторски рассматриваются иконографические и семиотические аспекты образов зла в изобразительном искусстве русского средневековья [Антонов, 2011; Антонов, Майзульс, 2011]. А.Л. Юрганов обратился к решению сформулированной В.А. Плугиным задачи расшифровки художественного языка древнерусского искусства и применил этот метод в изучении миниатюр «Лицевого свода» [Юрганов, 2013].

Вышеназванные и другие пока немногочисленные опыты исследования историками таких сложных изобразительных источников, как произведения иконописи и книжной миниатюры, для достижения конкретных целей понимания тех или иных явлений и особенностей русской средневековой культуры, несомненно, по-своему успешны. Кроме того, они демонстрируют наличие в профессиональном сообществе потребности в источниковедении иконописи. При этом до сих пор публикации и историков, и искусствоведов свидетельствуют о том, что дешифровка ее художественного языка, постижение которого ведет к раскрытию подлинного (или приближенного к таковому) содержания и смысла произведений средневекового искусства, их роли в реконструкции индивидуального и коллективного сознания человека прошлого, ведется пока в полидисциплинарном, а не в междисциплинарном ключе. Искусствоведы не испытывают особого интереса к источниковедческим теории и практике. Историки, в свою очередь, пользуются методами иконографического анализа преимущественно инструментально, не углубляясь в его методологические тонкости и не обращаясь к его прошлым достижениям.

Эта ситуация характерна не только для отечественного исследовательского опыта. Так, К. Гинзбург отмечал, что и в западной историографии о междисциплинарных исследованиях часто говорили, но в реальности никто ими не занимался, «хотя совершенно очевидно, что обычные историки и историки искусства имеют все основания работать вместе, благодаря чему они достигнут более глубокого понимания художественных свидетельств» [Гинзбург, 2019. С. 26].

Авторы современных искусствоведческих исследований отказались от критикуемого историками и не вызывающего у них доверия предельно формализованного и при этом поверхностного стилистического анализа произведений, главными составляющими которого были общая характеристика композиции, колористической гаммы и других стилеобразующих приемов работы средневековых мастеров. Они стараются также уйти от псевдоисторических трактовок содержания икон, когда выбор сюжета и иконографии объяснялись преимущественно политической обстановкой или вписывались в тот или иной историографический миф. Так, в искусствоведческих штудиях «Троица Ветхозаветная» в изводе Андрея Рублева становилась символом борьбы с татарским игом, а «Троица Новозаветная» воплощала собой идеологему «Москва — Третий Рим».

Современный иконографический и семантический анализ сюжетов и композиций икон позволяет уйти от «удобных» объяснений их содержания и приблизиться к пониманию того, какого рода информацию «считывали» посредством их разглядывания современники создавших эти произведения художников. Но историки искусства, стремясь строго соблюдать самими же ими установленные «границы иконографического метода» и сознательно уклоняясь от интерпретационных приемов толкования смысла иконных изображений, нередко впадают в другую крайность. Описания иконографических схем произведений сводятся к их богословскому истолкованию, а также к перечислению возможных образцов и аналогий данной иконографии. Из исторических элементов анализа в таких исследованиях присутствуют указания на упоминания изучаемого памятника в источниках и установленные элементы хронологии его бытования. Эти описания, лишённые культурно-исторического контекста, помещают произведения иконописи в герметически закрытое поле «чистого» искусствоведения, внутри которого исключается сама постановка вопроса об интенциях «интеллектуального выбора» той части общества, которая прилагала усилия для создания и воспроизведения тех или иных иконных образов и распространения их почитания.

В отличие от искусствоведов историки зачастую не уделяют должного внимания художественным характеристикам и особенностям произведения, используемого ими как исторический источник. «У того, кто помещает себя в отчетливо историческую перспективу, решение не касаться собственно стилистических материй не должно вызывать возражений» [Гинзбург, 2019. С. 26]. Такой позиции имплицитно придерживаются многие историки, работающие со средневековыми изобразительными источниками. Однако отказ от искусствоведческих методов затрудняет осуществление важной источниковедческой процедуры, каковой является датировка исследуемого памятника (абсолютное большинство икон не имеет точной даты создания, сохранившейся на самом произведении или в каком-либо документе, сопровождавшем историю его появления). Он также препятствует определению места произведения в культуре эпохи.

Между тем, в сравнительно недавней истории гуманитарного знания мы можем обнаружить работы, которые для своего времени могут считаться образцами источниковедческого подхода (хотя таковой в них и не эксплицирован) к исследованию иконописных произведений. Это, в первую очередь, классический, неоднократно переиздававшийся труд А. Грабара «Император в византийском искусстве» [Грабар, 2000]. Анализируя типы изображения императоров и членов императорской семьи, отдельные памятники, исследователь осуществил объёмную и кропотливую работу по выявлению исторических обстоятельств и богословской подоплеки императорских иконописных «портретов», источников их иконографии. Под-

спорьем научной реконструкции истории создания каждого образа служат памятники византийского светского и канонического права, историографии, агиографии, литературы, искусства, эпиграфики, сфрагистики и т.п. Такая работа требовала широчайшей научной эрудиции, которой обладал А. Грабар, но другого пути познания иконописных произведений, чтобы они стали полноценными историческими источниками (в данном случае — источниками информации для изучения способов и идеологических основ репрезентации власти императора Византии его подданным), по-видимому, нет.

В русском средневековом искусстве не сохранилось такого количества княжеских изображений, чтобы можно было в полном объеме повторить опыт А. Грабара (на современном уровне научной методологии и методики), но все же обращение к проблеме репрезентации княжеской власти правомерно. Вероятно, при этом несколько изменится ракурс исследования и круг письменных и изобразительных источников, которые придется подключить для раскрытия содержания княжеской иконографии. Ведь если касательно домонгольского периода можно говорить о преобладании ктиторских изображений князей, включающих элементы архаического портрета (как это было и с византийскими императорами), то позднее акцент смещается на образы святых князей, удостоенных церковной канонизации. На место изображения земного облика князя приходит художественное создание его небесного образа, сконструированного по иконографическому канону определенного типа властителя, ставшего святым (страстотерпца, благоверного правителя, православного воина). Такие иконописные изображения не позволяют судить о степени достоверности передачи внешнего облика того или иного деятеля русской истории, но дают возможность рассуждать о том, как светская и церковная власть стремилась представить «святых сродников» действующих правителей современникам и потомкам. В таких рассуждениях в обязательном порядке придется учесть сведения летописей и агиографических сочинений, визуальную информацию иконописных подлинников, выявить иконографические прототипы образов святых князей. Как исторические источники княжеские изображения нуждаются и в видовой характеристике, и в детальном источниковедческом анализе каждого из них.

Особой источниковой ценностью обладают немногочисленные произведения, для которых достоверно установлено имя автора, или же их создание надежно и обоснованно связано с определенными историческими событиями. Именно в этих случаях могут оказаться эффективными герменевтические приемы, предложенные В.А. Плугиным (отметим, что авторство некоторых произведений Андрея Рублева, с которыми работал этот историк, подвергается сомнению). И именно тогда результаты источниковедческой интерпретации произведений иконописи будут содержать реле-

вантную информацию, важную для раскрытия некоторых аспектов мировоззрения их заказчиков, авторов и зрителей.

При источниковедческом изучении икон, бытовавших в России, следует учитывать и то обстоятельство, что часть произведений создавалась за пределами русских земель, но кем и когда точно они были написаны, не всегда удается установить. И дело касается не только таких древних произведений, как «Богоматерь Владимирская», но и некоторых значительно более поздних. Тем не менее, они могут быть подвергнуты источниковедческому исследованию с целью выяснения их идейного содержания и его влияния на новое культурное окружение вывозного произведения. Думается, это суждение правомерно распространить и на иконы «греческих» мастеров (т.е. художников византийского мира) и художников из других земель, работавших на Руси.

Иконы — важный и незаменимый источник для исследования массового религиозного сознания допетровского времени. Это сознание не могут в достаточной степени характеризовать письменные источники, т.к. рядовое население принадлежало к «безмолвствующему большинству» (хотя точнее назвать его «бесписьменным», т.е. не создающим и не читающим текстов богословского, полемического, учительного и исторического содержания). «Простецам» религиозные догмы и большая часть государственных и социальных идей транслировались посредством церковной службы. О содержании богослужений мы можем судить лишь приблизительно по сохранившимся богослужебным книгам с пометами для священников, монашеским уставам и т.п. С уверенностью говорить о том, что конкретно слышал простой человек в течение жизни в храме и уж тем более что он понял из услышанного, невозможно. Но благодаря сохранившимся иконам, фресковым росписям храмов, храмовым описям мы знаем, что он видел, как менялся набор визуальных образов веры в процессе развития Русской церкви, взаимоотношений светской и церковной власти, укрепления «древлего православия» и церковных реформ.

В исследовании памятников массового иконописания мы сталкиваемся с несколько иными проблемами, чем те, которые решал В.А. Плагин при реконструкции «мировоззрения Андрея Рублева». Большинство изобразителей, создававших множество икон для столичных и провинциальных храмов, не были склонны и способны к глубокой богословской рефлексии и не были вхожи в круг крупных религиозных мыслителей. Они выполняли заказ, сформированный церковнослужителями или светскими заказчиками-ктиторами, также далеко не всегда обладавшими достаточным для глубокого богословского понимания иконописного образа уровнем грамотности. Поэтому при изучении появившегося в результате сотрудничества заказчика и иконописца произведения выстраивается иной герменевтический контекст. Заметное место в нем занимают канонические установления

Церкви, зафиксированные в решениях церковных соборов, в патриарших и царских грамотах, в «службах» чудотворным иконам, агиографии. Это обстоятельство не меняет сути источниковедческого исследования произведения иконописи, только на первый план здесь должны выйти методические приемы, используемые при видовой характеристике источников.

Источниковедческое изучение любого памятника иконописи должно начинаться с его археографического описания, параметры которого можно выбрать, учитывая опыт составления искусствоведческих каталогов, т.к. мы имеем дело в первую очередь с произведением изобразительного искусства. Как и у письменного источника, мы обязаны определить, что он собой представляет в вещественном смысле, т.е. указать технико-технологические особенности изготовления: материалы основы (доска, холст или другое) и красочного слоя (темпера, масло и т.п.), размеры и форму произведения. Желательно как можно точнее установить время и место создания иконы, имя ее автора или художественный круг, к которому последний мог принадлежать. Важна информация о времени и месте реставраций иконы, если она таковым подвергалась. В отличие от письменного источника произведение иконописи может пережить во время реставрации настолько серьезные изменения, что они окажут существенное влияние на суждения о его внешнем облике и на интерпретацию его содержания. И наоборот: если такое произведение не было освобождено реставраторами от записей позднего времени, наше представление о деталях его иконографии и особенностях стиля может оказаться ошибочным.

В отличие от письменного источника для «прочтения» иконы (т.е. изображения) необходимо применять методы иконографического и стилистического анализа. Они позволяют расшифровать ее сюжет, его содержание и приемы художественного воплощения. В программу источниковедческого анализа должен быть включен поиск богословских трактовок сюжета синхронных по времени создания произведений: это позволит достичь более полного понимания того, какие идеи оно транслировало современникам. Для икон сравнительно позднего времени могут быть достаточно точно установлены литературная основа (например, редакция жития святого, службы иконе Богородицы и т.п.), связи с другими культурными явлениями эпохи, детали биографии автора (если он известен), культурного и художественного фона, на котором разворачивалось его творчество.

Историк, обратившийся к иконе как к историческому источнику, должен помнить о том, что имеет дело не с изображением, фиксирующим реальность, пусть и не с документальной точностью, а с произведением сакрального искусства, наполненным религиозными символами и художественными метафорами, — и не должен пренебрегать данными иконографического (что очевидно уже для многих исследователей) и стилистического анализа. Ему следует быть в курсе актуальных находок и выводов историков древ-

нерусского искусства, касающихся как конкретных памятников, так и иконописи в целом. В то же время к исследованию иконы, как и любого другого интеллектуального продукта, вполне применимы методы герменевтического анализа и интерпретации, используемые источниковедением. Наиболее эффективен подход, при котором синтезируются результаты изучения и самого памятника иконописи, и корпуса письменных источников, имеющих или могущих иметь отношение к его созданию и бытованию в культуре. Лишь при глубоком осмыслении иконы как целостного, сложного и многослойного феномена, зафиксировавшего в художественной форме факты ушедшего в небытие индивидуального и коллективного сознания людей прошлого, она становится историческим источником, информация которого может оказаться чрезвычайно ценной в рамках историко-культурного или историко-антропологического исследования.

Библиография

Антонов Д.И. «Пестрый зверь рысь»: антихрист в средневековой иконографии // Россия XXI. 2011. № 2. С. 30–49; № 3. С. 22–51.

Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии. Семиотика образа. Москва, 2011. 376 с.

Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. Москва, 1944. 102 с.

Буслаев Ф.И. Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й: в 2 т. Санкт-Петербург, 1884. Т. I. 835 с.

Буслаев Ф.И. О русских народных книгах и лубочных изданиях // Буслаев Ф.И. Сочинения по археологии и истории искусства: в 2 т. Т. I. Санкт-Петербург, 1908. С. 303–336.

Варбург А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. Санкт-Петербург, 2008. 382 с.

Воронин Н.Н. Архитектурный памятник как исторический источник (Заметки к постановке вопроса) // Советская археология. 1954. Вып. 19. С. 41–76.

Гинзбург К. Загадка Пьеро: Пьеро делла Франческа / Пер. с итал., предисл. М. Велижева. Москва, 2019. 216 с.

Гомбрих Э.Х. О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. Вып. 25. Москва, 1989. С. 275–305.

Грбар А. Император в византийском искусстве. Москва, 2000. 328 с.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. Москва, 1994. 350 с.

Квливидзе Н.В. Иконография // Православная энциклопедия. Т. XXII. Москва, 2009. С. 44–47.

Ключевский В.О. О взгляде художника на обстановку и убор изображаемого им лица // Ключевский В.О. Исторические портреты. Москва, 1990. С. 29–39.

Лаппо-Данилевский А.С. Методология истории. Вып. 2. Санкт-Петербург, 1913. 799 с.

Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. Москва, 2001. 440 с.

Пановский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства. Санкт-Петербург, 1999. С. 41–74.

Плугин В.А. Мироззрение Андрея Рублева (Некоторые проблемы): Древнерусская живопись как исторический источник. Москва, 1974. 160 с.

Подобедова О.И. Миниатюры русских исторических рукописей (К истории русского лицевого летописания). Москва, 1965. 334 с.

Раушенбах Б.Р. Пространственные построения в древнерусской живописи. Москва, 1975. 184 с.

Раушенбах Б.Р. Пространственные построения в живописи. Москва, 1980. 288 с.

Раушенбах Б.Р. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. Москва, 1986. 256 с.

Румянцева М.Ф. Методология истории А.С. Лаппо-Данилевского и современные проблемы гуманитарного знания // Вопросы истории. 1999. № 8. С. 138–146.

Снегирев И.М. О лубочных картинках русского народа. Москва, 1844. 33 с.

Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. Paris: Утса-Press, 1965. 168 с.

Хейзинга Й. Осень средневековья. Москва, 1988. 540 с.

Юрганов А.Л. Художественный язык древней Руси как проблема (на примере Лицевого свода Ивана Грозного) // Россия XXI. 2013. № 3. С. 110–131.

УДК 091.31"16-18"(470)

Ф.Н. Веселов, F.N. Veselov

МИНИАТЮРЫ РУКОПИСЕЙ «СКАЗАНИЯ О МАМАЕВОМ ПОБОИЩЕ» XVII–XIX ВЕКОВ КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ ДАТИРОВАНИЯ ЛИЦЕВОГО АРХЕТИПА ПАМЯТНИКА

MINIATURES OF XVII–XIXTH C. COPIES OF THE “TALE OF THE ROUTE OF MAMAI” AS A SOURCE OF VISUAL INFORMATION FOR THE ILLUMINATED ARCHETYPE OF THE MONUMENT DATING OF THE MANUSCRIPTS

Аннотация: в статье предложен к рассмотрению метод датирования архетипа древнерусского лицевого памятника на основе его сохранившихся копий. Данный метод опробован при комплексном исследовании восьми сохранившихся лицевых списков

«Сказания о Мамаевом побоище» Основной редакции, которые датируются XVII–XIX вв. и традиционно считаются исполненными провинциальными копиистами.

Abstract: in the article below the author presents a technique of dating of archetype of Old Russian illuminated manuscript on the basis of analyses of its surviving copies. The method is tested on the multiple survey of eight existing copies of the “Tale of the Route of Mamai”, belonging to the Main recension of its text, dating back to the 17–19th c. and traditionally referred to provincial art.

Ключевые слова: историческая наука, Куликовская битва, лицевые рукописи, книжная миниатюра, «Сказание о Мамаевом побоище», древнерусское искусство, древнерусская литература, иконография, источниковедение, палеография.

Keywords: historical studies, Kulikovo battle, illuminated manuscripts, miniatures, the Tale of the Route of Mamai, Old Russian art, Old Russian literature, iconography, source studies, paleography.

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского Научного Фонда, проект № 16-18-10137.

Особое место среди древнерусских рукописей, дошедших до нашего времени сквозь войны и пожары Средних веков и Нового времени, занимают кодексы, украшенные иллюстрирующими их текст миниатюрами (в данной статье мы используем термины «иллюстрация» и «миниатюра» как синонимы; предложенное Н.Н. Розовым разделение понятий было обусловлено «книговедческим аспектом» его исследования древнерусской книги XV в. [Розов, 1981. С. 48–49]). Корпус таких лицевых памятников достаточно велик; в него входят как драгоценные манускрипты, исполненные лучшими писцами и изографами княжеских и архиепископских дворов, так и значительное количество поздних провинциальных списков популярных произведений житийной, нравоучительной, исторической литературы. Завораживает хрупкость и, одновременно, неповторимая красота каждого произведения, ценного как источник информации по истории, культуре, искусству допетровской Руси.

Впрочем, в полной мере пользоваться можно лишь датированными источниками. В том, что касается вопросов определения времени и места создания высокохудожественных, известных в одном экземпляре памятников, то они, хотя и вызывают научную дискуссию, представляются решаемыми. Но атрибуция лицевых архетипов произведений, имеющих множество списков, притом зачастую поздних, исполненных провинциальными копиистами, для исследователя — серьезная задача. Эта задача тем более важна, когда речь заходит о произведениях не только популярных, но и связанных с важнейшими в идеологическом и политическом плане событиями истории Древней Руси. Одним из таких событий стала битва, произошедшая в 1380 г. на Куликовом поле. В короткое время сражение стало

легендой, и интерес к нему отразился в цикле художественных произведений, переписывавшихся во множестве редакций. К этому, так называемому Куликовскому, циклу относится и произведение с самым подробным и обстоятельным рассказом о столкновении воинов великого князя Дмитрия и темника Мамаю — «Сказание о Мамаевом побоище» (далее в статье — Сказание). Битва нашла отклик не только в литературном творчестве, но и, с необычайной яркостью, в изобразительном искусстве [см.: Плугин, 2001. С. 183—195]. Наиболее же очевидное слияние слова и изображения происходит в лицевых письменных памятниках, посвященных сражению. Из всего Куликовского цикла только Сказание сохранилось в лицевых списках: восьми — Основной редакции (по классификации редакций произведения, предложенной Л.А. Дмитриевым [Дмитриев, 1959]); одним — Киприановской, включенном в состав Лицевого Летописного свода Ивана Грозного. Впрочем, список в составе Лицевого свода следует рассматривать отдельно и как историко-литературный памятник, и как произведение изобразительного искусства: независимость миниатюр Сказания в составе свода и прочих лицевых списков замечена уже давно [Дмитриев, 1966, 1974; Амосов, 1979]; к этому можно добавить, что даже в миниатюрах произведений в составе одного тома свода изображения Куликовской битвы трактуются каждый раз по-своему, без следования определенному образцу [Белоброва, 1979].

Оставшиеся лицевые памятники представлены поздними списками середины XVII — XIX в. Мнение об их художественном значении ярко выражено С.К. Шамбинаго: даже ближайший к оригиналу список представляется ученому «примером падения старой миниатюры» [Шамбинаго, 1907. С. 93]. Подобное отношение сохранялось и позднее [Мнева, Постникова-Лосева, 1959. С. 478]. До сих пор не определено время возникновения лицевого архетипа памятника (т.е. общего протографа для всех известных списков): датировка В.Д. Черного временем до 1472 г. основана на том, что Успенский собор изображен в ряде списков одноглавым [Черный, 1982]; но этот факт можно объяснить и по-иному: художник, работавший позднее, знал о том, что во времена Дмитрия Донского собор не имел 5-главия (так, на клеймах икон Дионисия «Святитель Петр с житием» / Успенский собор Московского кремля, инв. 3228 соб/ж-258/ и «Святитель Алексей с житием» / ГТГ, инв. 013289/ собор изображен одноглавым, хотя обе иконы написаны в 1480-е гг.); наконец, изображение могло быть и условным знаком абстрактной церкви; об известной доле условности архитектурного письма в древнерусской миниатюре до XVII в. позднее пишет и сам ученый [Черный, 2016]. Не существует и единого мнения о времени появления самого текста (при том, что понимание времени возникновения популярнейшего иллюстрированного литературного произведения о битве позволит уточнить, какая именно эпоха с ее культурными и историческими

представлениями о событии отразилась в тексте и миниатюрах памятника: было ли это свидетельством «верного самовидца» или переосмыслением сражения в позднем культурном и идеологическом контексте).

Решение указанной задачи возможно только в рамках комплексного исследования, характер которого предопределен сложностью и многокомпонентностью лицевого памятника. Наряду с методами искусствоведения, формально-стилистическим и иконографическим анализом миниатюр, которые в случае работы с поздними и невысокого уровня копиями могут быть применены только с известной степенью осторожности, используются методы общенаучные, исторические и источниковедческие: палеографический анализ рукописей и изучение их бытования, параллельное сравнение и анализ иллюстративных циклов, их типологизация и систематизация, выделение ближайшего к первооригиналу памятника, реконструкция утраченного оригинала по поздним спискам, определение культурного контекста его возникновения и возникновения иллюстрируемого им текста.

Итак, в статье анализируются следующие рукописи Сказания: четыре списка в отделе рукописей Государственного исторического музея (ГИМ) в Москве: собрание Е.В. Барсова, № 1798, конец XVII в. (далее в статье — Б; сокращенные литерные обозначения рукописей приводятся нами в соответствии с устоявшейся традицией — со времен первых исследователей списков [Шамбинаго, 1907. С. 9–11; Дмитриев, 1966. С. 239–241]), собрание А.С. Уварова, № 492, конец XVII в. (далее — Ув) и № 999а, середина XVII в. (далее — У999а), Музейское собрание, № 2596, начало XVIII в. (далее — М); три списка из рукописного отдела Российской государственной библиотеки (РГБ): Музейное собрание (ф. 178/1), № 3123, конец XVII в. (далее — Р1), № 3155, конец XVII в. (далее в работе — Р2), собрание Г.М. Прянишникова (ф. 242), № 203, 1894 г. (далее — П); рукопись в фонде Британской библиотеки в Лондоне: собрание Й. Томсона, Y.T. 51, середина XVII в. (далее — Л).

На первом этапе работы необходимо определить систему взаимоотношения списков между собой, их относительную близость к первоначальному варианту памятника. Для этого нужно осуществить сопоставление всех миниатюр во всех сохранившихся списках. Подобная работа до сих пор не проводилась: в распоряжении С.К. Шамбинаго [Шамбинаго, 1907] было лишь четыре из восьми копий, а Л.А. Дмитриев, вводя еще четыре новые копии, при анализе их миниатюр пользовался описаниями, составленными С.К. Шамбинаго, не подходя к последним критически. Между тем, исследователем допущен ряд ошибок, в частности в определении сюжетов иллюстраций [см.: Черный, 1983].

Всего нами выделено 100 эпизодов текста, не считая выходной миниатюры, проиллюстрированных в разных списках памятника [подробное перечисление и объяснение отождествлений миниатюр с сюжетами тек-

ста см.: Веселов, 2017]. При группировке рукописей по сходным циклам иллюстраций учтены данные анализа текста, стилистического анализа миниатюр, внешних палеографических характеристик памятников, которые совпадают в рамках одной группы.

Списки так называемой Архаической группы (Б и Р2) (по предложенной Л.А. Дмитриевым классификации [Дмитриев, 1966]) содержат цикл из 33 миниатюр (в собрание ГИМ сборник Б попал поврежденным, с 28 миниатюрами, однако еще в 1876 г. их было 33 [см.: Викторов, 1890. С. 46]), писаны на формате в лист, отличаются качеством проработки иллюстраций и входят в сборники с лицевой Сербской Александрией. С высокой долей вероятности можно предположить, что такие сборники делались на заказ. Так, сборник ГИМ предположительно был изготовлен для библиотеки первого архиепископа Холмогорского и Важского Афанасия (в миру А.А. Любимова-Творогова, 1641–1702) [см.: Грибов, 2003. С. 209].

Списки Северной группы (Р1, М, Ув и П), в которых, в зависимости от утрат, сохраняется от 30 до 74 миниатюр, характеризуются невысоким уровнем работы над иллюстрациями, форматом «в четверть»; скорее всего они бытовали в среде старообрядцев Русского Севера и Поволжья. Об этом свидетельствуют и общий характер рисунков, написанных в манере, близкой к «северным письмам», и нахождение части рукописей в старообрядческой среде, по крайней мере — в конце XIX в.: самый поздний список группы (П) выполнен в 1894 г. знаменитым старообрядческим книгописцем И.Г. Блиновым в мастерских городецкого купца и благотворителя Г.М. Прянишникова. Миниатюры этой рукописи детально, вплоть до поздних читательских пририсовок, копируют один из образцов Северной группы (М).

Лондонский список, как и списки Архаической группы, писан на формате в лист и находится в сборнике с лицевой Сербской Александрией, но его иллюстрации имеют характерные особенности, отличающие эти источники визуальной информации от остальных копий. Во-первых, именно в этом списке присутствует наибольшее количество миниатюр к эпизодам текста, не проиллюстрированным в других списках Сказания: Л.А. Дмитриев выделяет таких 14; кроме того, ученый отмечает, что по содержанию миниатюры в разных случаях близки то к Архаической, то к Северной группам [Дмитриев, 1974. С. 177]. Во-вторых, при передаче текста изобразительными средствами на миниатюрах исправлены ошибки, которые повторены в иллюстрациях остальных списков Сказания. Так, персонажи на иллюстрациях появляются строго в соответствии с повествованием, изобразительными средствами подчеркнута разница между князьями Дмитрием Донским и Владимиром Серпуховским, братьями Ольгердовичами. Это свидетельствует о наличии у списков Архаической и Северной групп общего протографа, который при этом разнился с протографом Л. Значит, указанный список может быть выделен в особую группу.

Более сложной является задача определения соотношения с другими группами списков Уваровского списка № 999а, в котором содержится 27 миниатюр. Уже Л.А. Дмитриев высказал предположение, что список может быть отнесен к отдельной группе, хотя и определил его все же в Архаическую [Дмитриев, 1966. С. 260; Петров, 2005. С. 61–62]. Стоит отметить, что сам текст рукописи имеет ряд особенностей, которые заключаются в характерных изменениях сюжета по сравнению с остальными лицевыми списками. Кроме уже замеченной встречи князя Дмитрия гостями-сурожанами в с. Коломенском [Дмитриев, 1966], Донской победитель при возвращении с Куликова поля берет Рязань (sic!), приводится рассказ о смерти князя-изменника Олега Рязанского, митрополит Киприан встречает войско в Котле, а не в Андрониковом монастыре. Дублируется ряд эпизодов: о видении Фомы Разбойника, отправке засадного полка, выезде князя на передовую, что выдает активную редакторскую работу. Ряд чтений сближает этот список с иным, старшим вариантом Основной редакции (вариант по списку РНБ, О.IV.22). Присутствуют и весьма интересные смысловые изменения в тексте. Например, по-иному перечисляются войска Ольгерда, включая характерные названия польской пехоты XVI–XVII вв.: «[Ольгерд] совокупил с собою многую литву, чахове, ляхове, и чюдь, и *дрявы*, и *жалнери* и поиде...» [см.: Словарь обиходного, 2014. С. 58, 275]. Обратить внимание стоит не только на текстологические особенности списка. От прочих копий его отличает художественное оформление: все миниатюры заключены в однотипные рамки с широким полем, полностью залитым черной краской, на фоне которой распускаются крупные, слегка подкрашенные травы. Это — яркий пример воплощения старопечатного орнамента в том виде, какой был характерен для XVII в. [Черепнин, 1956. С. 399–400; Щепкин, 1967. С. 74]. О манере подражания иллюстрациям первопечатных книг говорит и высокая графичность иллюстраций, где почти отсутствует пейзаж и действие разворачивается на пустом поле, заключенном в богатую орнаментальную рамку.

Таким образом, по совокупности ряда признаков, отличающих список из собрания Уварова № 999а, его следует отнести к отдельной группе лицевых списков Сказания. Предлагается условно назвать эту группу по ее характерному внешнему признаку оформления Старопечатной.

Пошаговое сравнение миниатюр в списках Сказания по каждому из выявленных 100 эпизодов дает 23 случая, когда текст был проиллюстрирован во всех известных копиях памятника. При этом количество миниатюр, сходных по композиции и по принципам передачи сюжета, составляет 16, т.е. чуть менее $\frac{3}{4}$. Это указывает на то, что все известные на сегодня лицевые списки Сказания Основной редакции должны иметь единый иллюстрированный архетип. Его миниатюры в той или иной мере претерпевали изменения в рамках развития определенной группы списков, отражая ее особенности, связанные с работой над копиями.

С одной стороны, иллюстрируя текст Сказания, художник пользовался принятыми традиционными для древнерусского искусства «сквозными» иконографиями, что выражается в характере изображения жестов и поз, батальных сцен, сцен приема и отправки послов. С другой стороны, используя этот язык, художник создавал собственные оригинальные по сюжету композиции, слово в слово передававшие текст памятника, т.е. текст в иллюстрациях прямо цитируется с помощью изобразительных средств, составляя параллельный и точный пересказ. Это говорит о тесном взаимодействии художника и писца. Но при копировании рукописи копирование миниатюр могло происходить отдельно от копирования текста и детали рисунков, важные для автора иллюстраций, могли нивелироваться, исчезать или, наоборот, дублироваться при их многократном воспроизведении. Это значит, что чем точнее иллюстрация отражает текст памятника, тем она ближе к авторскому произведению, лицевому архетипу.

Выше среди прочих списков уже был отмечен список Британской библиотеки. Он точнее, чем остальные копии, передает ряд деталей. Стоит остановиться на них подробнее.

Во-первых, в списке отражаются не только более древние и развитые иконографии молитвенных поз и жестов, но и инсигнии светской и духовной власти. Ранее уже отмечалась такая деталь, как использование иллюстратором княжских шапок вместо царских венцов, в отличие от остальных копий [Черный, 2008. С. 270–271]. При этом великая княгиня изображена традиционно в венце [см.: Арциховский, 1944. С. 118]. Стоит добавить, что самое раннее изображение Дмитрия Донского в венце-короне найдено нами на клейме иконы Сергия Радонежского с житием только 2-й половины XVI в. (ГРМ, инв. ДРЖ-1195). Укажем и на еще одну деталь. Только в этом списке у церковных иерархов изображается важнейший символ архипастырского служения, официально утвержденный на IV Толедском соборе 633 г., — жезл [Голубцов, 1911. С. 90]. О том, насколько важно изображение жезла, свидетельствует одна из миниатюр Шумиловского тома Лицевого летописного свода. На ней иллюстрируется сведение с кафедры Новгородского архиепископа Серапиона в 1509 г.: в центре — уже низложенный активно жестикулирующий архиепископ, уводимый слугами, справа же — пустующий престол с одиноко стоящим рядом епископским жезлом [Лицевой Летописный, 2009. Л. 324об.]. Кроме того, на л. 330 и 331об. Троицкого списка Жития Сергия Радонежского изображено путешествие митрополита Исидора к римскому папе и обратно: перед конной процессией архиерея со свитой жезлоносец на коне везет митрополичий жезл.

Только миниатюры Лондонского списка следуют древнейшей традиции изображения действия в интерьере. Не внутри, а на фоне теремов, городских стен, храмов, башен, эдикул и базилик, между которыми перекинуты

извивающиеся велумы, вершатся события Сказания, что характерно для древнерусской живописи до конца XVI в. [см. подробнее: Нечаев, 1929]. Говоря об архитектурном стаффаже иллюстраций, нужно отметить и знакомство их автора с такими реалиями, как посвящение главного собора Андроникова монастыря, изображенного на л. 43об., Спасителю [см.: Черный, 2008. С. 266]. Действительно, чудотворный Нерукотворный Образ Христов был поставлен еще в первом, деревянном, храме монастыря самим святителем Алексием, по легенде привезшим его из Константинополя, и впоследствии перенесен в каменный собор, построенный и освященный в честь той же иконы третьим игуменом обители, Александром, учеником преподобного Андроника [Спаский, 1865. С. 16–17]. На клейме иконы «Святитель Алексий с Житием» 1480-х гг. (ГТГ, инв. 013289) кисти Дионисия Андроников монастырь также изображен с иконой Нерукотворного Спаса над центральным проемом. Кроме того, художник, по крайней мере протографа списка Л, был лучше знаком и с пространственной семантикой древней русской миниатюры. Так, на иллюстрации на л. 17об. солнце светит из правого верхнего угла (в остальных списках — из левого), дословно цитируя текст: «а солнце ему [великому князю Дмитрию] на востоце ясно сияет» [см.: Ульянов, 1996]. О том, что такое художественное цитирование текста верно, свидетельствует и миниатюра из Лицевого свода на тот же сюжет и с повторением той же пространственной семантики [Повесть о Куликовской битве, 1984. С. 115].

Детали миниатюр списка обнаруживают знакомство художника с текстами Старшего варианта Основной редакции и непосредственными литературными источниками Сказания. Только в этом списке инок Пересвет и татарский богатырь сражаются на копьях в поединке, буквально цитируя текст Старшего варианта: «И ударишася крепко *копши*, едва место не проломися под ними, и спадше оба с коней на землю и скончашеся» [цит. по: Сказания и повести, 1982. С. 43]. Кроме того, стоит отметить, что Кафа, место убийства Мамаю, верно изображена на морском берегу на миниатюре на л. 47об. О том, что это не случайность, говорит тот факт, что художник изображает события на берегу, только согласуясь с текстом: на берегу речки «Чуры» случается видение Фоме Разбойнику, коломенский архиепископ провожает великого князя Дмитрия до речки «Северки» и пр. Между тем, в тексте самого памятника географическое положение генуэзской колонии не указано. Из более ранних произведений Куликовского цикла только в окончании пространной редакции «Задонщины» ее автор пишет: «Шибла слава к Железным вратом, к Риму и к Кафы по морю, и к Торнаву, и оттоле к Царюграду на похвалу: “Русь великая одолеша Мамаю на поле Куликове!”» [цит. по: Там же. С. 10]. Значит: если верно предположение о зависимости Сказания от «Задонщины», то выходит, что художник лицевого Сказания не только сотрудничал с автором текста, но и сам мог

быть знаком с текстами произведений, послужившими основой иллюстрируемого памятника. Это позволяет подтвердить гипотезу А.Е. Петрова, указавшего, что Сказание было проиллюстрировано вскоре после появления текста [Петров, 2005. С. 63] и, более того, в той культурной среде, в которой было возможно широкое знакомство с литературой русского средневековья.

Итак, ближайшими к лицеземому архетипу будут иллюстрации протографа Лондонского списка. Но возникает вопрос, когда он возник? С одной стороны, учитывая специфику выразительных средств, использованных на миниатюрах, их детали — не позднее конца XVI в., и это будет верхней границей. С другой стороны, нижняя граница иллюстраций произведения — время создания его текста.

На сегодняшний день имеется довольно широкий диапазон датировки текста Сказания: от 1390-х гг. [Греков, 1970; Тихомиров, 1992; Журавель, 2010] до начала XVI в. [Мингалев, 1971; Кучкин, 1990; Петров, 1998; Клосс, 2001; Салмина, 2004]. Не вдаваясь в рассмотрение каждой из теорий, обосновывающих появление памятника в тот или иной период (подобный историографический экскурс — тема для отдельной работы), укажем лишь: с нашей точки зрения, наиболее вероятно появление Сказания в начале XVI в. Это связано и с рядом анахронизмов в тексте, относящихся к топонимике (упоминание Константино-Еленинских ворот кремля, название которых появилось только после перестройки стен при Иване III) и материальной культуре (например, упоминание яловцов, также появившихся только в конце XV в.), и с влиянием на Сказание разрядного делопроизводства, появляющегося в конце XV в., и поздних по времени создания литературных сочинений. Б.М. Клосс, придерживающийся поздней датировки памятника, предложил также и его авторство. По мнению ученого, Сказание было написано ушедшим на покой архиепископом Коломенским Митрофаном в первой четверти XVI в. в Павло-Обнорской пустыни. Кончина бывшего архиерея, последовавшая в декабре 1521 г., таким образом становится верхней временной границей. Эту же дату ученый связывает с впечатлением от разрушительного набега на Русь Мухаммеда Гирея I, а антиязанские выпады — с потерей независимости Рязанского княжества в 1520 г. Ряд дополнительных аргументов, поддерживающих эту гипотезу, предложен в статье В.В. Пенского [Пенский, 2015].

Действительно, личность епископа коломенского кажется весьма подходящей для авторства памятника. Митрофан был одним из известнейших книжников своего времени, он связан со многими из тех мест, где разворачиваются события повествования. Будущий Коломенский архиепископ подвизался и был пострижен в Троицком монастыре, до архипастырского служения настоятельствовал в Андроникове монастыре, кроме того, был духовником Ивана III, а в 1510—1518 гг. — неформальным лиде-

ром Московской митрополии. Как книжник он прославился тем, что при его участии и по его инициативе составлен цикл повестей о перенесении иконы Николы Заразского [Мазуров, 2001], в который входит «Повесть о разорении Рязани Батыем», вероятно, оказавшая влияние и на Сказание [Бегунов, 1966]. Кроме того, сами по себе нравоучительные мотивы Сказания об идеальных отношениях Церкви и государства вполне должны были отражать взгляды Митрофана, корреспондента и заступника Иосифа Волоцкого перед великим князем Иваном III [см.: Казакова, Лурье, 1955. С. 436–438]. Однако последовательное смещение епископов-иосифлян при митрополите Варлааме [см.: Назаров, 1990], пришедшем на кафедру из «главной цитадели заволжских старцев» — Кирилло-Белозерского монастыря, сказалось и на Митрофане. В 1518 г. он удалился «за немощь» [ПСРЛ. Т. 28, 1963. С. 355] сначала в Троицкий, а затем в Павло-Обнорский монастырь. Несмотря на то, что Павло-Обнорская обитель, в которой работал Дионисий [см.: Лаурина, 1989], уже в XVI в. обладала традициями изобразительной культуры и достойной библиотекой [Суворов, 1866], опекалась великими князьями [Каштанов, 1970. С. 452–453; Каштанов, 1996. С. 139–146], у нас нет достаточных оснований говорить именно об этом монастыре как о месте создания цикла миниатюр памятника. Кроме того, создание лицевого произведения, хотя и исповедующего святость, но святость мирскую, стоит, на наш взгляд, связывать не с монастырскими, а с расположенными в крупнейших городах архиерейскими мастерскими.

Наиболее значимой фигурой в политической и культурной жизни первой половины XVI в. являлся Макарий — архиепископ Новгорода, а затем московский митрополит. Он был пострижен и рукоположен в одной из «цитаделей» иосифлянства — Пафнутьево-Боровском монастыре, здесь же сформировались его духовные и политические взгляды. В период его архипастырства в Новгороде создан Новгородский владычный свод 1539 г., где «читаются» вставки из Сказания в Пространную летописную повесть о Куликовской битве [ПСРЛ. Т. 4, 1925. С. 486–487]. Кроме того, в древнейшем списке варианта Ундольского Основной редакции 1530-х гг. (РГБ, собрание Ундольского, № 578), С.К. Шамбинаго отмечает «диалектные особенности русского говора псковского типа» [Шамбинаго, 1907. С. 11–12]. Это значит, что текст произведения в той редакции и в том варианте, в котором он был иллюстрирован, бытовал в Новгородской и Псковской епархии во время «святительства и паствы смирения» Макария. Но его самые грандиозные деяния свершаются в период службы на митрополичьей кафедре. Им разрабатывается Чин венчания на царство первого русского царя, в котором цитируется послание великому князю «На еретики» Иосифа Волоцкого. Под руководством митрополита восстанавливалось убранство московских соборов после пожара 1547 г. В 1554 г. был собран первый за всю историю Древней Русской церкви церковный

собор, разбиравший и вопросы иконописания (не стоит забывать, что и сам Макарий был искусным изографом). Макарием разработан и осуществлен проект по созданию свода житий святых, церковных повестей и сказаний по дням года — Великих Четых Миней, он же стоит у истоков московского книгопечатания. Вполне оправданно звучит мысль о том, что при Макарии «создание монархического государства шло параллельно с разработкой новых иконографических сюжетов, формированием официального художественного стиля царской Руси» [Шалина, 2016. С. 5]. Бурное развитие не только живописи, но и литературы, появление масштабных литературных памятников и сводов, знакомство митрополита со Сказанием создали предпосылки для иллюстрирования текста, посвященного одному из важнейших в политическом и идеологическом планах событий Древней Руси в московский период деятельности Макария.

Таким образом, предложенная выше исследовательская методика, по возможности, учитывает все аспекты исследования лицевого памятника, сохранившегося в достаточно поздних списках, — от палеографического анализа его копий до сохраняющихся при копировании миниатюр цитирований древних иконографий и варьирующихся стилей. Делается акцент и на сравнении сюжетов и содержания рисунков с текстом, который они иллюстрируют. О том, что при копировании миниатюры ее содержание и детали могут меняться вне зависимости от текста, свидетельствует следующий пример: читательские пририсовки в списке М (е.g., нимб у митрополита Киприана, полумесяцы на венчающих храмы крестах; л. 7, 8) уже узаконены копиистом в списке П (л. 9, 11). Значит, чем точнее иллюстрация воспроизводит текст, тем ближе она к оригиналу иллюстрированного протографа. Нельзя забывать и опыт исторического и литературного изучения возникновения текста, ставшего основой для лицевого памятника. Наконец, с учетом иконографических и стилистических особенностей миниатюр списка, ближайшего к первооригиналу, времени появления текста, исторических условий, которые могли послужить стимулом к иллюстрированию произведения, можно предположить время создания его лицевого архетипа.

Библиография

Амосов А.А. Сказание о Мамаевом побоище в Лицевом своде Ивана Грозного // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Ленинград, 1979. Т. 34. С. 49—60.

Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. Москва, 1944. 215 с.

Бегунов Ю.К. Об исторической основе «Сказания о Мамаевом побоище» // «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. Москва; Ленинград, 1966. С. 477—523.

Белоброва О.А. О миниатюрах Куликовского цикла в Житии Сергия Радонежского // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Т. 34. Ленинград, 1979. С. 243–246.

Веселов Ф.Н. Лицевые списки «Сказания о Мамаевом побоище» XVII–XIX вв. в музейных и библиотечных собраниях. Дисс. ... канд. ист. наук. СПб., 2017. 250 с.

Викторов А.Е. Описи рукописных собраний в книгохранилищах северной России. Санкт-Петербург, 1890. 380 с.

Голубцов А.П. Сборник статей по церковной литургике и археологии. Сергиев Посад, 1911. 144 с.

Греков И.Б. О первоначальном варианте «Сказания о Мамаевом побоище» // Советское славяноведение. 1970. № 6. С. 27–36.

Грибов Ю.А. Холмогорские иллюстрированные апокалипсисы конца XVI – первой половины XVII в.: вопросы атрибуции // Хризограф: сб. ст. к юбилею Г.З. Быковой. Москва, 2003. С. 209–225.

Дмитриев Л.А. Вставки из «Задонщины» в Сказании о Мамаевом побоище как показатели по истории текстов этих произведений // «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. Москва, 1966. С. 385–439.

Дмитриев Л.А. Лондонский список «Сказания о Мамаевом побоище» // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Т. 28. Ленинград, 1974. С. 155–179.

Журавель А.В. Аки молния в час дождя. Кн. 2: Наследие Дмитрия Донского. Москва, 2010. 320 с.

Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI в. Москва; Ленинград, 1955. 544 с.

Кашианов С.М. Очерки русской дипломатики. Москва, 1970. 502 с.

Кашианов С.М. Из истории русского средневекового источника. Акты X–XVI вв. Москва, 1996. 263 с.

Клосс Б.М. Избранные труды. Т. II: Очерки по истории русской агиографии XIV–XVI вв. Москва, 2001. 488 с.

Кучкин В.А. Дмитрий Донской и Сергей Радонежский в канун Куликовской битвы // Церковь, общество и государство в феодальной России: Сб. статей. Москва, 1990. С. 103–114.

Лаурина В.К. Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий (вновь раскрытые и малоизвестные произведения из Ферапонтова, Кирилло-Белозерского и Павло-Обнорского монастырей в собрании Государственного Русского музея) // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. Москва, 1989. С. 84–112.

Лицевой Летописный свод XVI века. Кн. 17. Москва, 2009. 1009 с.

Мазуров А.Б. Средневековая Коломна в XIV – первой трети XVI в. Москва, 2001. 594 с.

Мингалев В.С. «Сказание о Мамаевом побоище» и его источники. Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. Москва; Вильнюс, 1971. 16 с.

Мнева Н.Е., Постникова-Лосева М.М. Живопись, миниатюра, гравюра // История русского искусства. Т. IV: XVII век и его культура. Москва, 1959. С. 475–478.

Назаров В.Д. К истории церковных соборов и идейно-политической борьбы в России первой половины XVI в. // Церковь, общество и государство в феодальной России: Сб. статей. Москва, 1990. С. 187–207.

Нечаев В.Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII века. Ленинград, 1929. С. 27–62.

Пенский В.В. О датировке «Сказания о Мамаевом побоище» // Наука. Искусство. Культура. 2015. № 3 (7). С. 22–28.

Петров А.Е. «Сказание о Мамаевом побоище» как исторический источник. Автореф. Дисс. ... канд. ист. наук. Москва, 1998. 20 с.

Петров А.Е. «Александрия Сербская» и «Сказание о Мамаевом побоище» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2005. № 2 (20). Москва. С. 54–64.

Плугин В.А. Мастер Святой Троицы: Труды и дни Андрея Рублева. Москва, 2001. 625 с.

Повесть о Куликовской битве. Текст и миниатюры Лицевого летописного свода XVI века. Ленинград, 1984. 194 с.

Полное Собрание Русских Летописей. Т. 28. Москва; Ленинград, 1963. 412 с.

Полное Собрание Русских Летописей. Т. 4, ч. 1, вып. 2. Ленинград, 1925. 536 с.

Розов Н.Н. Книга в России в XV веке. Москва, 1981. 153 с.

Салмина М.А. К вопросу о времени и обстоятельствах создания «Сказания о Мамаевом побоище» // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Т. 56. Санкт-Петербург, 2004. С. 251–264.

Сказания и повести о Куликовской битве. Ленинград, 1982. 422 с.

Словарь обиходного русского языка Московской Руси XVI–XVII вв. Вып. 6. Санкт-Петербург, 2014. 358 с.

Спасский И.А. Историческое описание Московского Спасо-Андроникова монастыря. Москва, 1865. 98, 40 с.

Суворов Н.И. Описание Павло-Обнорского монастыря Вологодской епархии, составленное Н. Суворовым. Вологда, 1866. 68 с.

Тихомиров М.Н. Древняя Москва. XII–XV вв. // Средневековая Россия на международных путях. XIV–XV вв. Москва, 1992. С. 6–181.

Ульянов О.Г. Изучение семантики древнерусской миниатюры // Макариевские чтения. Вып. IV, ч. II. Почитание святых на Руси. Можайск, 1996. С. 108–119.

Черепнин Л.В. Русская палеография. Москва, 1956. 617 с.

Черный В.Д. «Мамаево побоище» в древнерусских миниатюрах. Миниатюра как культурно-исторический феномен // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины. Москва, 1983. С. 200–209.

Черный В.Д. История «в лицах» // Куликовская битва. Запечатленная память. Москва, 2008. С. 258–277.

Черный В.Д. Архитектура в древнерусском изобразительном искусстве // Академический вестник УралНИИПроект РААСН. 2016. № 3. С. 49–53.

Шалина И.А. Новгородские иконописцы и «хитрецы» эпохи митрополита Макария // Искусство Великого Новгорода. Эпоха святителя Макария. Санкт-Петербург, 2016. С. 5–159.

Шамбинаго С.К. Сказание о Мамаевом побоище. С предисловием С.К. Шамбинаго. СПб, 1907. 108 с.

Щепкин В.Н. Русская палеография. Москва, 1967. 224 с.

УДК 930.85:687:093(470+571) «14/16»

Д.М. Корнев, D.M. Korenev

ИКОНА XV–XVII ВЕКОВ КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ РЕКОНСТРУКЦИИ РУССКОГО КОСТЮМА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ

AN ICON OF XV–XVIIth CENTURIES AS THE SOURCE OF VISUAL INFORMATION FOR THE RECONSTRUCTION OF THE RUSSIAN COSTUME OF THE LATE MIDDLE AGES AND THE EARLY MODERN HISTORY

Аннотация: в статье предпринимается попытка применить к русской иконе разработанную А.В. Арциховским методику источниковедческого анализа древнерусской миниатюры. Конечная цель исследования — расширение источниковой базы за счет мобилизации потенциала русской иконы XV–XVII вв. и придания иконе статуса полноценного источника по истории русского костюма.

Abstract: this article is an attempt to use A.V. Artsikhovsky's method of the source study analysis of ancient miniature. The aim is broadening of source base at the expense of the mobilization of the potential of Russian icon of XV–XVII centuries and giving to an icon the status of the source of full value according to the history of Russian costume.

Ключевые слова: историческая наука, икона, русский костюм XV–XVII вв., изобразительный источник, реконструкция, кафтан, летник, сарафан, телогрея, шуба.

Keywords: historical science, an icon, Russian costume of XV–XVII centuries, graphic source, reconstruction, a caftan, letnick (an antique outdoor wear for women), an overkirtle, a padded jacket, a fur coat.

Современная отечественная практика материальной реконструкции одежды Московского государства опирается на достаточный представительный корпус исторических источников и исследований по русскому костюму XV–XVII вв. [Жабрева, 2002; Жабрева, 2016]. Все они в совокупности позволяют достичь той цели, которую ставит перед собой историческая реконструкция — разработать максимально достоверную теорети-

ческую модель костюма различных категорий населения и воплотить эти разработки в конкретные костюмные комплексы.

Общая проблема использования живописи в качестве изобразительного источника по реконструкции костюма заключается в оценке уровня репрезентативности каждого изображения. Осторожность, с которой вводятся в научный оборот эти источники, прежде всего связана с необходимостью их критического анализа на предмет соответствия изображаемых одежд реалиям бытования костюма и его форм. И здесь оценка значимости того или иного изобразительного источника напрямую зависит от общего состояния источниковой базы по истории костюма.

В случае с отечественной живописью проблема осложняется спецификой ее выразительных форм — влиянием канонов религиозного искусства Византии. Изображения одежд в большинстве случаев лишены той детализации, которая свойственна европейской живописи, где реалистично даны фактуры ткани, меха, элементов отделки, а порой возможно отследить крой. В совокупности с подлинными предметами европейского гардероба, сохранившимися в музейных собраниях, выводы, получаемые в ходе сравнения одежд изображенных и подлинных, выглядят более обоснованными и убедительными.

Указанная специфика отечественной живописи делает русскую икону малопривлекательной для исследователя русского костюма. Возникает странная ситуация в оценке исследователями репрезентативности иконописи для разных периодов. Так, для XIII—XV вв. икона — один из основных изобразительных источников «в связи с почти полным отсутствием памятников светской живописи» [Жабрева, 2016. С. 142]. Для изучения же костюма XVII в. она интереса не представляет, поскольку «иллюстративный материал XVII в. еще более богат и разнообразен, чем в предшествующий период», а «писавшиеся согласно Подлинникам (руководствам по иконографии. — Д.К.) одежды святых словно задержались в прошлом веке» [Там же. С. 331]. С таким утверждением можно согласиться лишь отчасти. Ряд иконописных работ несут поистине уникальную информацию. При внимательном рассмотрении и сравнении с письменными и вещественными источниками о русском костюме эти работы позволяют усомниться в устойчивом мнении об иконописцах как о мастерах, безоговорочно следовавших канонам религиозной живописи. В ряде случаев художники проявляли излишний для данного жанра реализм и интерес к деталям костюма, головного убора. Именно такая нестандартность (в контексте иконописного канона в целом и конкретного произведения) может быть использована в качестве критерия отбора изображений.

Прежде чем преступить к анализу некоторых иконописных работ на предмет их репрезентативности, необходимо коснуться проблемы онтологии русской иконы в контексте политических и культурных процессов,

протекавших в Русском государстве в рассматриваемое время. Дабы не выходить за рамки заявленной в начале статьи цели, укажем тезисно лишь положения, непосредственным образом связанные с нашей темой, отсылая за подробностями к соответствующим исследованиям.

В основе строительства Русского государства лежала византийская парадигма, копирование которой усиливалось по мере роста эсхатологических настроений. Причины такого роста известны: падение Константинополя, ожидание конца света, Реформация. Известны и последствия, в конечном счете определившие бытие русской иконы.

Эсхатологические ожидания ускоряют оформление отечественной историософской концепции. В качестве основы — идея «*translatio imperii*», приобретшая на русской почве особое звучание и особую роль. К концу XVI в. теория «Москва — третий Рим» «переродилась из апокалиптической догадки в правительственную идеологию» [Флоровский, 2009. С. 47]. Победа сторонников Иосифа Волоцкого в той ситуации была закономерной, как стала закономерной и трансформация представления о благочестии и способах его поддержания. На первое место вышли обрядовость и внешняя эстетика. В итоге «концепция “царства” приобрела характер ... концепции “Святой Руси”, или, говоря метафорически, Руси — “Большой Иконы”, пространство которой должно быть насквозь пропитано святостью» [Тарасов, 1995. С. XI].

В этих условиях икона стала инструментом установления связи между земным и небесным. Прежде всего это — глубокий символизм протокольных дворцовых церемоний, цель которых — репрезентация природы царской власти. Кульминацией являлась семантика церемониального пространства в момент царских аудиенций для иностранных дипломатов. Моделью его организации в таких случаях выступала икона «Страшный суд». В данном пространстве важная роль отводилась парадному костюму участников церемониала, который призван был манифестировать профессиональную принадлежность владельца, его статус хранителя и транслятора истинной веры.

Такое понимание места и роли иконы в строительстве православного государства определило появление мемориальных икон, запечатлевавших события государственной важности или конкретной биографии. В этом случае неизбежно включение в иконописное пространство помимо фигур Спасителя, Богородицы, ангелов и святых еще и фигур мирян. И здесь иконописец не был связан так сильно каноном иконописного подлинника при написании этих фигур. Более того (как мы убедимся далее): он отражал реалии повседневности. В череде таких икон особое место занимают ктиторские иконы. Призванные запечатлеть благочестие мирян и дать им надежду на воссоединение с Господом, они по сути своей являются отечественной портретной традицией в русской религиозной средневековой живописи — и уникальным источником по русскому костюму XV—XVII вв.

Один из аргументов, используемых скептиками в споре об информативности иконы как источника по русскому костюму, — факт господства в иконописном пространстве одежд, сформировавшихся под влиянием традиций византийского костюма и греческого иконописного искусства. Его прорисовка канонична и закреплена иконописными подлинниками как норма. На иконах, таким образом, — застывший во времени костюм. Несомненно, что иконописные изображения не могли по своей природе в полном объеме отражать модные тенденции. Строгое следование чину (в т.ч. и иконописному) — залог «стройства» православного государства. Но в том-то и дело, что чину должны были следовать не только иконописцы, но и участники церемоний, что подтверждается письменными источниками, отражающими правовой статус церемониальных одежд. И насколько подлинные одежды отличались от одежд на иконах, мы можем только предполагать, опираясь на сравнительный анализ иконописных изображений с иными видами источников.

В числе наиболее востребованных в истории русского костюма средневековья — изображения святых Бориса и Глеба. Их иконография позволяет отследить княжеский костюм во всем его многообразии. Отметим, что на протяжении средневековья их иконописные одеяния претерпевали изменения, отражая изменения в мужском костюме. В качестве примера возьмем три иконы, персонажи которых одеты, как предписывалось каноном, в княжеские одежды: фрагмент иконы-таблетки «Князя Владимир, Борис и Глеб (Дом-музей П.Д. Корина), иконы «Святые князя Борис и Глеб» и «Святые благоверные князя Борис и Глеб, с житием» (Воскресенский собор, г. Тулаев) (см.: Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, далее — ГМИИ РТ, izo-museum.ru/kollektsii/drevnerusskoe-iskusstvo; [Антонова, 1966. С. 31–33. Ил. 17; Семенова, 2015. С. 38]. Мы видим несколько вариантов костюма, которые можно реконструировать по иным изобразительным и письменным источникам.

Побывавший в России барон С. Герберштейн, фиксируя детали дипломатического протокола при дворе великого князя Московского Василия III, отметил перемену в одежде стольников: «Раньше (имеется в виду его первый приезд в Россию в 1516–1518 гг. — Д.К.) стольники одевались в далматики, наподобие диаконов...; ныне же на них различные платья, похожие на военный камзол, называемые “терлик”, обильно украшенные драгоценными камнями и жемчугом» [Герберштейн, 2007. С. 360].

Классическая по покрою далматика представляла собой туникообразную глухую одежду с длинными широкими рукавами. В нашем случае в одежду такого типа облачены князя Владимир и Глеб на иконе-таблетке. Однако надо отметить, что далматика — одежда исключительно клира; сомнительно, чтобы ее могли носить светские лица, да и такого вида одежды в описях имущества тех лет не встречаются. Возможно, Гербер-

штейн употребил более понятное для европейского читателя слово, стараясь описать иной вид одежды, конструктивно схожий с далматикой. Наиболее близким ей по функциям в костюме и, вероятно, по конструкции был персидский сарафан, известный на Руси с 1376 г. как мужская одежда.

На гравюре А. де Брюна изображен московский боярин (*Moscovita Magnatis habitus*). Его костюм совпадает с одеждой, в которую облачены князь Борис на иконе из Новгорода и оба князя на иконе из Казани [Bruyn, 1581. P. 42; rijksmuseum.nl/en/search?set=BI-1895-3811&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0]. Как и князя на иконах, представитель московской знати одет в верхнее платье, которое можно атрибутировать как шубу, и среднее платье, по ряду признаков отнесенное к одеждам сарафанного типа. Сарафаны и сарафанцы присутствовали в русском мужском костюме не так широко, но судя по портрету торгового гостя Г.М. Фетиева (Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, ВИАХМЗ), достаточно долго — портрет купца датируется 2-й половиной XVII в. (vologdamuseum.ru/content?id=57).

То, что эта одежда относится к сарафанному типу, свидетельствует ряд деталей: одежда глухая, одевается, вероятно, через голову; пуговицы располагаются высоко и носят скорее декоративный характер; свободная горловина прикрыта ожерельем. Аналогичные детали мы видим и на гравюре де Брюна, и на Борисе и Глебе с иконы XVI в. из собрания ГМИИ РТ. Отметим полное сходство в прорисовке ожерелий на иконе и гравюре и тот факт, что ромбовидный узор напоминает отделку платья на портрете русского посланника в Англию Г.И. Микулина (Государственный исторический музей, ГИМ; nav.shm.ru/exhibits/1633). Обращают внимание и детально прорисованные на иконе узоры на ткани, пуговицы и петли на шубах князей, их необычные головные уборы.

Иной тип средней одежды изображен иконописцем на иконе «Святые благоверные князя Борис и Глеб, с житием». Здесь полы княжеских одежд не застегнуты наглухо. Видны подкладка из ткани контрастного с верхом цвета и подпушка. В равной степени это могут быть и кафтан, и ферязь. Однако тот факт, что одежды князей не подпоясаны, свидетельствует в пользу ферязи — вида одежды, которую могли носить и как верхнюю, и как среднюю, но и в том, и в другом случае без пояса или кушака. Верхней одеждой святых являются шубы. Шапки они держат под рукой и форму их определить сложно. Аналогичный набор предметов одежды мы видим на портрете А.И. Приклонского, русского посланника к персидскому шаху в 1673 г. (Метрополитен-музей; metmuseum.org/art/collection/search/140005722?rpp=20&pg=1&f). Дополнительным аргументом в пользу ферязи является длина рукава, характерная более для данного вида одежды, а не для кафтана. Все — в точном соответствии с описанием русского костюма советником голштинского посольства 1635—1639 гг. А. Олеарием: «По-

верх кафтана некоторые носят еще другое одеяние, которое доходит до икр или спускается ниже и называется ферязью. Ферязь на бумажной подкладке. Над всем этим у них длинные одеяния, спускающиеся до ног» [Олеарий, 2003. С. 165].

На иконе «Святые благоверные князья Борис и Глеб, с житием» есть и еще одна деталь костюма, ставшая визитной карточкой боярской и княжеской одежды, — высокие воротники. Вошедшие, как можно предположить, в моду в эпоху Смуты под влиянием польских традиций, они не остались незамеченными иностранными послами: «Сзади у шеи у них воротник в четверть локтя длиною и шириною...выступая над остальными одеждами, он подымается вверх на затылке» [Там же]. Одновременно с голштинским дипломатом русский изограф, изображая процессию на мемориальной иконе «Положение ризы Господней в Успенском соборе» (Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский кремль»), рисует этот новый элемент русского костюма [1000-летие, 1988. С. 113, 354].

Не менее интересны для исследователя одежды царевича Дмитрия и князя Романа Угличского на иконе 1-й половины XVII в. из собрания Государственного Русского музея [Там же. С. 110, 352—353]. Их платье часто называют далматикой. Однако видимое поверх шуб «ожерелье стоячее» и то, что одежды подпоясаны, позволяет предполагать, что на святых — одежды, аналогичные тем, в которых изображен на своем портрете царь Михаил Федорович (Таллинский городской музей, linnamuuseum.ee/ru/reetri-maja-ru/virtualnyj-muzej-na-platfome-google-arts-culture). Не исключено, что перед нами становые кафтаны — парадная одежда русских монархов. Данное предположение позволяет закрепить выдвинутую И.Е. Забелиным версию происхождения данного типа одежды. Исследователь русского костюма полагал, что становым он именовался по своей конструкции — «облегал стан по фигуре корпуса» [Забелин, 2005. С. 845], что мы можем наблюдать на портрете Михаила Романова. Нельзя исключить и того, что для становых кафтанов был характерен глухой крой или фиксация пол по всей их длине; это сближало их с платном (платно — вид одежды) по своим церемониальным функциям.

Интерес иконописца к деталям делает икону прекрасным изобразительным источником, с помощью которого можно доказывать или формулировать гипотезы, ликвидировать пробелы в исследовании русского костюма.

Не секрет, что при отсутствии конкретных фактов прибегают к методу аналогии. Рассмотрим реконструкцию мужского нательного белья. На первый взгляд с источниками для воссоздания рубашки проблем нет. Известно 30 целых или фрагментированных экземпляров рубах, датированных XVI—XVII вв. По ряду обстоятельств (дороговизна ткани, богатый декор в виде шитья золотыми или шелковыми нитями, условия обнаружения — захоронения, принадлежность к княжеско-боярской аристократии) они не

могут быть отнесены к повседневному обиходу. Решить проблему возможно, сопоставив ряд изображений: это позволит составить, по крайней мере, модель — образ повседневной рубахи. Один из таких источников — иконография святого Артемия Веркольского, где отрок изображен в одежде со скромным декором (см.: икона «Святой Артемий и мученик Уар», ок. 1670 г.; Третьяковская галерея). На иконе более позднего времени («Святой Артемий Веркольский», 1-я треть XVIII в.; Архангельский музей изобразительных искусств, АМИИ) различима цветная строка, являющаяся устойчивым способом декорирования традиционной одежды (patriarchia.ru/db/text/911041.html).

С портами ситуация более сложная и более интересная. Сохранились описание и рисунки царских штанов. Археологические находки представлены единственным экземпляром. В этой ситуации реконструкторы обращаются к этнографическому материалу, аргументируя выбор визуальным сходством основных линий и пластики ткани таких образцов и изображений нательного белья, в т.ч. и на иконах. В качестве источников визуальной информации для сравнения традиционно используется иконография 40 севастиийских мучеников [Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С. 301–320. Кат. № 63]. Аргумент против этого все тот же: в изображении воинов-мучеников применен византийский канон, византийская одежда не подходит для реконструкции одежды русской. Византийские порты имели особенность — вокруг талии они утягивались не привычным нам поясом, протетым по всей длине в гашник-кулиску, а поясом поверх них, протетым в штрипки на поясе. В этнографии такое не встречается, но вот Олеарий отметил, что у русских «штаны ... вверху широки и, при помощи особой ленты, могут по желанию суживаться и расширяться» [Олеарий, 2003. С. 164]. Задолго до Олеария Прокопий Кесарийский так описывал одежду славян и антов: «Иные же не носят ни рубашек (хитонов), ни плащей, а одни только штаны, подтянутые широким поясом на бедрах» [Прокопий, 1950. С. 297]. К этому добавим упоминание о выдаче новокрещеным в качестве жалования вместе с сорочкой и портами верхнего и нижнего поясов. Возможно, что нижний пояс и был той лентой, о которой писал Олеарий. Он представлял собой отдельный аксессуар — по аналогии с современными поясами для брюк. В противном случае неясно, зачем отдельно от портов изготавливать и жаловать элемент одежды, который должен быть там по родовому признаку. В этом случае мы можем предположить, что порты на иконах и порты реальные имели конструктивное сходство.

Не менее интересны порты на ряде икон в честь благоразумного разбойника Раха, уверовавшего в Христа и распятого на кресте рядом. Канонически он изображается либо препоясанным, либо в портах, также собираемых под пояс на талии. По внешнему виду его порты напоминают чембары алтайских старообрядцев-«поляков». В некоторых случаях сходство

обнаруживается не только по пластике, но и по декору [Вахрина, 2003. С. 232–233. Кат. № 65].

На иконах не меньшее внимание уделено и аксессуарам к костюму. Так, на иконе «Молящиеся новгородцы» (Новгородский государственный объединённый музей-заповедник), являющейся не только уникальным памятником иконописного искусства, но и ценным источником информации по русскому костюму XV в., дети препоясаны поясами с кистями [Лазарев, 2000. С. 242–243]. Аналогичные пояса можно увидеть и на иллюстрациях в букваре К. Истомина, и в этнографических коллекциях Великого Новгорода [Истомин, 1694. С. 20; Васильев, Васильева, 2009. С. 70, 336. Ил. 393]. Иконография святого праведного Прокопия Устюжского интересна одной деталью — стоптанными сапогами святого. Акцент на этой детали — канон, иллюстрирующий его нелегкий земной путь. Это обстоятельство побуждало иконописца максимально реалистично изображать детали: оторванную подошву («Святые Прокопий и Иоанн Устюжские», 1693; ГРМ), разорванные по швам голенища («Прокопий Устюжский в житии», 1602; Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник) [Иконы из коллекции, 1996. С. 23. Кат. № 73; Рыбаков, 1995. Ил. 239–240].

Иконописные изображения не только дополняют иные источники, но подчас являются единственными источниками, способными пролить хоть какой-то свет на белые пятна в истории русского костюма. В описи одежд, предназначенных для выезда царя Ивана IV и его сыновей в Новгород в 1577 г., содержится упоминание наколенок ногавичных (судя по описи, они полагались царю и его сыну Ивану именно в момент въезда и выезда из Новгорода и Пскова) [Забелин, 2005. С. 1107–1123], причем отдельно от подвязок. Следовательно, это — самостоятельный элемент костюма. Как он мог выглядеть, на данный момент можно попытаться понять только с помощью иконописных изображений — икон «Чудо Георгия о змие» (Псковский государственный объединённый историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), «Великий князь мученик Георгий (Юрий) Всеволодович» (Третьяковская галерея) и «Великомученик Федор Стратилат с житием» (Ярославский художественный музей) [Трубецкой, 2006. С. 329. Ил. 681; Рябов, Преображенский, Зеленина, 2006. С. 92–97; Ярославский художественный музей, 2007. С. 35, 131. Кат. № 6]. Остается только догадываться, почему данный аксессуар не встречается в описях одежд иных государей. Не исключено, что бытование наколенок в царском костюме можно связать исключительно с персоной Ивана Грозного, учитывая его склонности к лицедейству в костюме, отсутствие потребности в наколенках (практическую функцию берут на себя подвязки) и особое отношение царя к Новгороду в тот период. Включение наколенок в костюм отсылало наблюдателя царской процессии к образу святого Геор-

гия Победоносца как символа воинства и власти Москвы. Они обозначали особый статус государя — царя-воина, борца за веру Христову. Именно в этом контексте наколенки изображались и в иконографии князя Георгия Всеволодовича. В совокупности с доспехами они подчеркивали его воинское достоинство, выделяя из череды князей.

Не менее информативна икона и в отношении женского костюма. Она, как и в случае с мужским, позволяет понять, как носили одежду и головные уборы, раскрывает неизвестные детали костюма, тем самым создавая условия для расширения представления об эволюции женской одежды и ее разнообразии.

В целом проблем с атрибуцией женского костюма на иконах нет. Список женских основных одежд известен: летник, кортель, телогреи, ферязи, однорядки, опашни, шубы, шубки. Известны и их характерные особенности, позволяющие произвести атрибуцию. Характерный пример — женская фигура на иконе «Молящиеся новгородцы». Как ктиторская икона, она, по своей природе иконы-портрета, насыщена деталями в костюме, причёске, обуви. Здесь — тот редкий случай, когда иконограф писал реалии, а не канон. По широким рукавам, их характерной отделке безошибочно угадывается летник, поверх него — верхняя одежда, которую можно определить по воротнику скорее как охабень. На голове убрус не обернут вокруг головы и шеи, а скорее повязан как тюрбан или «полотенце головное». Весь костюм выдержан, как и подобает костюму для молитвы, в темных или, как тогда говорили, «смирных» тонах. Интересны изображения мужчин: короткие средние кафтаны, на них прорисованы нашивки; охабни с широкими воротниками; уникальные новгородские мужские причёски — волосы убраны в одну косичку.

Если икона «Молящиеся новгородцы» известна всем интересующимся русским костюмом XV—XVI вв., то другая икона-портрет осталась без должного внимания — псковская икона «Богородица Мирожская, с предстоящими князем Довмонтом и княгиней Марией» (Псковский государственный объединённый историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, ПГОИАХМЗ) [Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. С. 293. Кат. № 10]. Интересен портрет именно княгини, поскольку князь одет канонически и для иконографии, и для костюмологии. Костюм княгини по ряду признаков выбивается из общей схемы. На первый взгляд это летник. Но, во-первых, ясно, что рукав не имеет вошв — обязательного элемента для этого вида одежды. Во-вторых, неясна конструкция стана. Летники кроились «глухими», но у княгини он явно имеет разрез. Летник определяется по декоративной отделке. При этом декор его подола однозначно свидетельствует о том, что разрез не доходил до низа. Третья деталь — воротник. Он шалевый и в такой конструкции характерен скорее для верхних одежд. Все это в совокупности не позволяет атрибутировать од-

нозначно данную одежду относительно времени ее написания (известно, что данная икона список с более ранней иконы конца XIII в.). Летник, его распашной (ропашница) и его зимний (кортель) варианты имеют вошвы. Нельзя исключить, что перед нами — образец регионального отличия в общерусском костюме.

Наиболее раннее в отечественной живописи изображение (оставляем Д.К.) женской одежды с расширяющимися к запястью рукавами — образ жены князя Святослава Ярославича из «Изборника Святослава» 1073 г. Однако атрибутировать это платье как классический летник можно только с большими оговорками. Лишь более поздние работы позволяют говорить уверенно об изображенных одеждах как о летниках. Примечательно, что все они связаны с Северо-Западной Русью — Новгородом и Псковом. Известно их немного: фрагмент фрески из церкви Успения в с. Мелетово Псковской обл., роспись которой датируется 1465 г., и выше упомянутая икона «Молящиеся новгородцы» (museums.pskov.ru/exhibitions/oldvist/freski?page=0&arhiv=1&lang=ru). На фреске изображена пляшущая женщина в одежде с широкими рукавами без какой-либо декоративной отделки. Длина рукава и его пропорции создают ощущение неполноты конструкции. Есть отделка рукава, но она не классическая для летника: это скорее не вошва, а его опушка. Можно предположить, что изограф запечатлел для нас летник в разных стадиях его эволюции. Появившись в конце XIII в. в распашном или полураспашном варианте в качестве верхней одежды (икона «Богоматерь Мирожская...»), он трансформируется в XV в. (усложнение конструкции рукава за счет вошвы как элемента, призванного компенсировать его длину) и переходит в разряд средних. Классическую форму, известную нам по рисункам из сочинения А. Мейерберга [Альбом Мейерберга, 1903. С. 24], летник приобрел к XVII в.

Помимо летника исключительно женским видом одежды (а судя по названию, еще и исключительно отечественным) была телогрея и ее зимний вариант — шуба. Она также представлена в иконографии. Узнается легко по специфической конструкции рукавов, имевших «прорехи на мышках» — в отличие от ферязей, у которых прореха делалась в месте сшивания рукава и стана. И вновь мы наблюдаем нестандартный подход к написанию. На иконе «Предста Царица (Ты еси Иерей)» (Московский государственный объединенный музей-заповедник) неизвестный автор изобразил Богородицу не в каноническом мафории, а в светских одеждах [Полякова, 1999. Кат. № 30]. По характерным прорехам на рукавах легко угадывается телогрея. Искусно прорисованы нашивки с кистями, рясны. Интересно техническое решение обрамления концов головного покрывала. Перед нами явно не убрus, а плат, возможно — треугольной формы. Обращает внимание конструкция рукава средней одежды. Он выполнен либо без вошвы, либо полностью из иной в сравнении со станом ткани (остается неясным,

какому слою одежды принадлежит выглядывающий из-под телогреи подол — нижнему или среднему).

Как и в случае с мужским костюмом, икона является прекрасной иллюстрацией к письменным источникам по русскому женскому костюму. В 1671 г. татарский мурза князь А. Долаткозин был ограблен разинцами. Он не досчитался в числе прочего шубы «женья отласная з золотом на червеем бельем меху з гарнастаевым ожерельем, кругом опушена горностаем, шубе цена 15 рублей» [Фролов, 2017. С. 37–38]. Как могла выглядеть такая шуба, позволяет представить икона «Великомученица Екатерина, со сценами жития» (АМИИ) [Иконы из коллекции, 2007. С. 308–313. Кат. № 172]. Перед нами — богатый костюм девушки, одетой в соответствии с московской модой. И вновь внимание привлекают детали: высокий каблук обуви; глухая средняя одежда сарафанного типа (шубка), препоясанная выше талии; разрезы на концах рукавов шубы как следствие экономии дорогой ткани; прорисовка меха горностаевого; сложный тканый узор, отсылающий к европейским тканям, сменившим к концу XVII в. на российском рынке восточные ткани.

Иконописцы следили за светской модой и отражали ее в своих работах — это неоспоримо. Чтобы убедиться в том, стоит взглянуть на фигуры с иконы «Семь таинств» из Спасо-Преображенского собора г. Переславль-Залесского, написанной С. Казариновым в 1682 г. [Десятников, 1975. С. 74]. Здесь реалистично все. Дружка, одевший ферязь в один рукав в точном соответствии с тем, как в свое время надел ее князь Репнин, позируя портретисту (rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/portret_knyazy_a_nikiti_ivanovicha_repnina_konec_1690/index.php). Женinx в дорогой шубе сообразно свадебному чину. Невеста в одежде, которая к тому времени начинает «терять» рукава, трансформируясь в знакомый нам по более поздним образцам сарафанный комплекс. Особый интерес вызывает образ дружки в юбке. Учитывая, что этот вид одежды только-только входил в гардероб женщины под влиянием европейской моды, такой ход иконописца надо признать нестандартным и смелым, что в итоге позволило заполучить исследователям русского костюма уникальный изобразительный источник.

Процесс отбора гравюр, рисунков, икон как источников по истории костюма связан с возможностью обнаружить там признаки того или иного вида одежды. Проблема привлечения изображения в качестве источника визуальной информации является комплексной. С одной стороны, стоит вопрос: насколько буквально необходимо «читать» изображение. В данном случае нужно знание «анатомии» видов одежд, специфики их кроя и сборки. Для этого необходимо систематизировать полученные к настоящему времени данные по русскому костюму, его особенностям и наиболее ха-

рактерным конструктивным признакам (по видам одежды). Выявить специфику можно только комплексным исследованием источников различных видов с применением методов аналогии и экстраполяции. И в этом ряду полноправное место занимает русская икона — уникальное явление культуры.

Библиография

Альбомъ Мейерберга. Виды и бытовые картины Россіи XVII века. Рисунки Дрезденскаго альбома, воспроизведенные съ подлинника въ натуральную величину съ приложениемъ карты пути цесарскаго посольства 1661—62 гг. Санкт-Петербург, 1903. 61 с. Электронный ресурс: www.booksite.ru/enciklopedia/album/meierberg/index.htm (дата обращения 21.02.2019).

Виртуальный Русский музей [сайт] / Коллекция / Живопись / Портрет князя Аникиты Ивановича Репнина. Электронный ресурс: gusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/portret_knyazy_a_nikiti_ivanovicha_rep_nina_konec_1690/index.php (дата обращения 25.02.2019).

Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник [сайт] / Собрание музея / Коллекция изобразительного искусства / Портрет вологодского гостя Гаврилы Мартыновича Фетиева. Электронный ресурс: vologdamuseum.ru/content?id=57 (дата обращения 23.02.2019).

Государственный исторический музей [сайт] / Главная / Постоянная экспозиция ГИМ / Российское государство в середине XVI — XVII вв. / Зал 15. Город и деревня в XVI — XVII вв. / Портрет Г.И. Микулина. Электронный ресурс: nav.shm.ru/exhibits/1633 (дата обращения 23.02.2019).

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан [сайт] / Коллекции / Древнерусское искусство / Святые князя Борис и Глеб. Электронный ресурс: izo-museum.ru/kollektsii/drevnerusskoe-iskusstvo (дата обращения 20.02.2019).

Древнерусская фреска в зеркале времени // Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник [сайт]. Электронный ресурс: museums.pskov.ru/exhibitions/oldvist/freski?page=0&arhiv=1&lang=ru (дата обращения 21.02.2019).

Карион Истомин. Букварь славяно-русских писмен уставных и скорописных, греческих же латинских и польских, со образованми вещей и со нравоучительными стихами... «Лета...1692 мца марта, в царствующем граде Москве». Москва, 1694. 44 л.: ил. в папке. Факсимильное изд. цельногравированного изд. 1694 г. Леонтия Бунина Д. Ровинским // Научная педагогическая электронная библиотека имени К.Д. Ушинского / Издания. Электронный ресурс: elib.gnpbu.ru/text/istomin_bukvar-slavyanorossiyskih-pismen_1694/fs,1 (дата обращения 21.02.2019).

Метрополитен-музей [сайт] / Искусство / Искусство ислама / Портрет русского посла князя Андрея Приклонского. Электронный ресурс: metmuseum.org/art/collection/search/140005722?rpp=20&pg=1&ft (дата обращения 18.02.2019).

Святой праведный Артемий Веркольский // Русская Православная Церковь. Официальный сайт Московского Патриархата [сайт]. Электронный ресурс: patriarchia.ru/db/text/911041.html (дата обращения 15.02.2019).

Таллинский городской музей [сайт] / Дом-музей Петра I / Виртуальный музей на платформе Google Arts & Culture / И.Г. Ведекинд. Портрет царя Михаила Федоровича. Электронный ресурс: linnamuuseum.ee/ru/peetri-maja-ru/virtualnyj-muzej-na-platforme-google-arts-culture (дата обращения 18.02.2019).

Bruyn A. 1581. Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus = Habits de diverses Nations de l'Europe, Asie, Afrique et Amérique. Antwerpia: A.de Bruyn, 1581.80 l.И. // Рейксмузеум [сайт]. Электронный ресурс: rijksmuseum.nl/en/search?set=BI-1895-3811&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0 (дата обращения 20.02.2019).

Антонова В.И. Древнерусское искусство в соборании Павла Корина. Москва, 1966. 187 с.

Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. Москва, 1944. 102 с.

Васильев М.И., Васильева С.Л. Новгородский традиционный костюм. Санкт-Петербург, 2009. 352 с.

Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. Москва, 2003. 416 с.

Герберштейн С. Московия / Пер. А.И. Маленна и А.В. Назаренко; коммент. З. Ножниковой. Москва, 2007. 703 с.

Десятников В.А. Переславль-Залесский. Москва, 1975. 180 с.

Жабрева А.Э. Письменные и изобразительные источники по истории русского костюма XI–XVII веков / Библиотека РАН; отв. ред. Н.А. Сидоренко. Санкт-Петербург, 2016. 480 с.

Жабрева А.Э. Русский костюм: Библиографический указатель книг и статей на русском языке, 1710–2001 / Библиотека РАН; отв. ред. Л.С. Лаврентьева, Н.А. Сидоренко. Санкт-Петербург, 2002. 319 с.

Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Москва, 2005. 1129 с. (Серия «Классическая мысль»).

Иконы из коллекции Сергея Григорьевича Строганова: Альбом / Гос. Рус. музей. Строгановский дворец; [авт. ст. Вилинбахова Т., Пивоварова Н.]. СПб: Palace, 1996. 24 с.: ил.

Иконы Русского Севера: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств: в 2 т. Т. 2. Москва, 2007. 480 с.

Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Москва, 2000. 152 с.

Михайлова И.Б. И здесь сошлись все царства...: Очерки по истории государева двора в России XVI в.: повседневная и праздничная культура, семантика этикета и обрядности. Санкт-Петербург, 2010. 648 с.

Олеарий А. Описание путешествия в Московию / Пер. с нем. А.М. Ловягина. Смоленск, 2003. 480 с. (Библиотека историка).

Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней / Сост. и отв. ред. О.А. Платонов. Москва, 2011. 592 с.

Полякова О. А. Музей-заповедник «Коломенское». Шедевры русской иконописи XVI—XIX веков. Москва, 1999. 256 с.

Преображенский А.С. Ктиторские портреты средневековой Руси. XI — начало XVI века. Москва, 2010. 542 с.

Прокопий Кесарийский. Война с готами / Пер. с греч. С. П. Кондраева; вст. статья З.В. Удальцовой. Москва, 1950. 516 с.

Псковская икона XIII—XVI веков: Альбом. Л.: Аврора 1990. 324 с.

Рыбаков А. А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII—XVIII веков: Альбом. Москва, 1995. 484с.

Рябов А.Н., Преображенский А.С., Зеленина Я.Э. Георгий (Юрий) Всеволодович, вел. кн. Владимирский. Иконография // Православная энциклопедия / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. К 2000-летию Рождества Христа. Москва, 2006. Т. XI: Георгий — Гомар. С. 92—97.

Сменова С.Б. Святые благоверные князья Борис и Глеб. Житие в иконе. Москва, 2015. 48 с.

Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век / [АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры; ВНИИ искусствознания Мин-ва культуры СССР]. Москва, 1982. 576 с.

Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России. Москва, 1995. 472 с.

Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках: вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи / Евгений Трубецкой. Москва, 2006. 419, [12] с.: диагр. (Русская иконопись).

Флоровский Г.В. Пути русского богословия / Отв. ред. О. Платонов. Москва, 2009. 848 с.

Фролов Д.В. «Да платья мужскаго да женскаго теплаго и холоднаго...» Костюм дворян мордовского края второй половины XVII в. // Центр и периферия. 2017. № 1. С. 37—53.

Ярославский художественный музей. 101 икона из Ярославля. Москва, 2007. 152 с.

1000-летие русской художественной культуры: каталог / Науч. ред. А.В. Рындина. Москва, 1988. 447 с.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СЕМАНТИКА ВИЗАНТИЙСКИХ И ДРЕВНЕРУССКИХ ПАМЯТНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

THE SPACE SEMANTICS OF BYZANTINE AND ANCIENT RUSSIAN MONUMENTS OF FINE ART

Аннотация: в статье раскрывается пространственная семантика византийских и древнерусских памятников изобразительного искусства с помощью контент-анализа на основе авторской методики, во многом отличной от источниковедческих методов, применяемых во вспомогательных исторических дисциплинах (В.А. Плагин и др.).

Abstract: the article reveals the space semantics of the Byzantine and Old Russian monuments of fine art with the help of content-analysis based on the author's methodology, which is largely different from the source methods used previously in the auxiliary historical disciplines (V.A. Plugin etc.).

Ключевые слова: историческая наука, семантика, пространство изображения, образ, Византия, Древняя Русь, миниатюра, точка зрения, ориентация, аксиология.

Keywords: historical science, semantics, image space, image, Byzantium, Ancient Russia, miniature, point of view, orientation, axiology.

В современном историческом источниковедении заметное место занимает анализ изобразительных источников, эвристическая ценность которых во многом связана с их особенностью — зримо запечатлевать образы минувшего и полисемантической способностью раскрывать исторический контекст. Относительно недавно введенные в научный оборот, в большинстве своем они применяются при реконструкциях и моделировании истории общества и ментальности, значительно реже — в качестве самостоятельного объекта изучения. Причина тому кроется в их специфике, присущей лишь им семантике и особых способах кодирования социальной информации.

В связи с этим для дешифровки и корректного перевода на вербальный язык определенных признаков пространства синхронного социума, запечатленных в памятниках изобразительного искусства, требуется тщательная разработка научной методики анализа всей системы изобразительных принципов и художественных приемов, свойственных эпохе создания источников этого вида. Задачу существенно затрудняют не только отсутствие объективных данных об исторической действительности, но и слабая изученность художественных практик ее отображения в искусстве. В частности, проблема релевантности сакрального пространства подразумевает

полисемантику изобразительных элементов, предназначенных для прямой передачи изображения — в одном случае, для символизации художественного языка — в другом.

В российском источниковедении традиционных изобразительных источников вошло в обиход сочетание методов иконографического и стилистического анализа наряду с историко-сравнительным методом, разработанным В.А. Плугиным [Плугин, 1974; Плугин, 1979]. Его метод построен на системном изучении отдельных икон и фресок как звеньев или ячеек той или иной формальной и семантической системы путем нескольких горизонтальных срезов через раскодирование языка изобразительного искусства. Раскрывая в своих работах неоспоримые достоинства комплексного анализа и рассмотрения единичных композиций и декоративных систем в синхронном и диахронном иконографическом рядах, он в то же время отстаивал необходимость привлечения семиотических методов.

Процесс познания изобразительного источника предполагает взаимопереход от внешней к внутренней зрительной позиции, от непосредственного восприятия образа к постижению особенностей его семантики и дешифровке внутреннего кода и затем выход на качественный анализ полученных данных. В методологическом плане исследователь последовательно сменяет внешнюю точку зрения, присущую позиции художника, изображающего окружающую действительность извне, на внутреннюю точку зрения, которой придерживается творец, не мыслящий себя вне своего образа. Между тем, метод В.А. Плугина не касался проблемы внутренней и внешней точек зрения в изобразительном искусстве, хотя и был заострен на семиотической актуальности «рамок» художественного произведения, которые композиционно организуют само изображение.

Применительно к византийским и древнерусским памятникам изобразительного искусства такой подход не может считаться всеобъемлющим, поскольку для них в полном соответствии с внутренней точкой зрения их создателей характерна «обратная перспектива», предполагающая сокращение изобразительных элементов по мере их приближения к переднему плану — к зрителю. Понятие «обратной перспективы» ввел в 1907 г. немецкий искусствовед О. Вульф, которого заинтересовало часто встречающееся в живописи несоответствие относительных размеров изображаемых тел требованиям перспективной проекции. Самое замечательное, что основным материалом для построения концепции ему послужила живопись зрелого Ренессанса [Wulff, 1907].

С критикой такого логического подхода, что художник создавал свое произведение строго с внутренней позиции, как бы с точки зрения внутреннего визави, который мыслится помещенным вглубь образа, выступил Б.В. Раушенбах, оценив его как «весьма надуманное предположение» [Раушенбах, 1980. С. 95]. Однако сохранившиеся изобразительные источники

свидетельствуют об обратном — ключевое значение в расшифровке языка средневековой живописи имеет именно точное распознавание внутренней точки зрения.

Как известно, в качестве руководства для иконописцев были предназначены иконописные «подлинники», по которым из века в век создавались образы и писались те или иные иконографические сюжеты. Изучение данных источников позволяет установить, что правая часть изображения, согласно иконописной терминологии, считалась «левой» и, напротив, левая часть — «правой». Иначе говоря, отсчет производился не с точки зрения внешнего зрителя, а с внутренней точки зрения — образа или центрального персонажа изнутри изображаемого пространства. Например, в подлиннике упоминается, что подножие Креста изображается «одесную страну подъемшуся горѣ, а ошуюю понисшу долу», т.е. распятого Спасителя, при этом правая и левая стороны от Христа получают символическое истолкование: «Христорь, стоя на крестѣ... того ради облегчи десную ногу кверху, да облегчатся грѣси верующим во имя его і во второе его страшное пришествіе возмутся горѣ возстретеніе ему на аере, — а шуюю ногу того ради отягчи, и пони долу понизшуюся, дане вѣрующіи в его языцы, утягчают невѣдѣніемъ, разума погибше прокляти, снидуть во адъ» [Григорьев, 1887. С. 25, 61–63; Подлинник, 1903. С. 12]. Значимость дифференциации левой и правой сторон наиболее очевидна при исследовании иконографии «Спаса в силах» с характерной позой Христа, чья опущенная левая нога словно знаменует Сошествие с небес, т.е. с востока, на Страшный Суд: «...яко Бог вознесся на небо, седе одесную Отца и паки во плоти на землю снидет судити живым и мертвым» [Мф 24, 30; сн. Апок 1, 7]. В близком иконографическом типе «Спаса на престоле» у Христа иное положение ног, при котором опущена уже правая нога Спасителя, а левая приподнята выше в знак восседания «одесную Отца». Аналогичное явление, т.е. ориентация на внутреннюю точку зрения при определении правого и левого, наблюдается и на западных изображениях Страшного Суда [Wallis, 1964. P. 429; Ульянов, 2009. С. 63].

Степень неразработанности данного вопроса явно проступает в противоречивых выводах исследователей. Если Н.Н. Воронин указывает на строгую обособленность плана, фасада и разреза на византийских и древнерусских памятниках изобразительного искусства, то Б.В. Раушенбах, напротив, подчеркивает те чертежные приемы (проекции, развертки и повороты плоскостей), которые способствуют синтезу изображения в единое целое [Воронин, 1934. С. 58–62; Раушенбах, 1975. С. 81–107]. Д.С. Лихачев в качестве главного рассматривал направление действия на изображениях снизу вверх, т.е. по вертикали, а горизонтальное движение, по его мнению, совершается справа налево (например, выступление в поход русских воинов) [Лихачев, 1979. С. 36–54]. В.Д. Черный же определяет как

основное направление движение по горизонтали, причем движение главных персонажей направлено в правую сторону листа, которую он трактует как запад (отсюда левая сторона — восток, верх листа — юг, а низ — север) [Черный, 1987. С. 70—71]. Более того, в последнее время появились совершенно псевдонаучные направления, такие как «иеротопия», которую активно распространяет А.М. Лидов, напрочь игнорирующий пространственную семантику в своём категориальном аппарате при анализе аксиологического универсума.

Нельзя не отметить, что географическая ориентировка, предложенная В.Д. Черным, находится в явном диссонансе с иконографическими композициями устойчивого извода. Так, в сцене «Благовещения» Богоматерь изображается только с правой стороны, куда обращен архангел Гавриил, расположенный слева. Композиция «Чуда св. вмч. Георгия о змие» чаще всего строится таким образом, чтобы Георгий был обращен слева направо, тогда как змий напротив — справа налево. На Руси правая сторона всегда почиталась как «праведная», о чем свидетельствуют слова «Молитвы» (ок. 1050 г.) митрополита Илариона: «На Страшном Суде Твоем не лиши нас стояния одесную, но сопричти нас благословиению праведников» [Библиотека литературы Древней Руси, 1997. С. 56]. Правая сторона настолько же прочно ассоциировалась в сакральном сознании с востоком, насколько левая — с западом. В качестве примера приведем одну из миниатюр тверского лицевого списка «Хроники» Георгия Амартола (Российская государственная библиотека, РГБ. Ф. 173. № 100. Л. 63) с изображением Архангела Михаила, который выводит Моисея в землю обетованную: вся процессия направляется вправо, куда указывает десница Ангела.

В той же пространственной семантике выполнено клеймо «Лествица Иакова» на иконе «Архангел Михаил с деяниями» (Государственные музеи Московского Кремля, ГММК, Арх. соб., Инв. 22 соб/ж-469), написанной по специальной программе митрополита Киприана ок. 1390 г. в связи со строительством Благовещенского придела для повторного освящения собора митрополичьего Чудова монастыря, что документирует Евангелие, хранящееся ныне в Государственном историческом музее (ГИМ. Чуд. 2). На иконном клейме Лествица перекинута по диагонали к правому верхнему углу, где изображен небесный проем: «Истинно, истинно говорю Вам: отныне будете видеть небо отверстым и Ангелов Божиих восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому» (Ин. 1, 51). В соседнем верхнем клейме помещено одно из самых ранних изображений «Троицы» рублевского извода, причем Правый Ангел находится как раз над открытым проемом, что позволяет идентифицировать его со Спасителем: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» (Ин. 10, 9). Правильность нашей трактовки подтверждает и изображение креста в навершии красного посоха Правого Ангела, который отчетливо выделяется на фоне зеленого гиматия, в то время

как на посохах двух других Ангелов креста в наверху нет [Ульянов, 2005. С. 63–64]. В свое время на данную особенность иконографии обратил внимание Н. Грешный, комментируя детали серебряной позолоченной ризы XVIII в. на рублевской «Троице» [Greschny, 1986. P. 76].

Традиционное значение левой стороны наглядно представляет одна из миниатюр Радзивилловской летописи (БАН. 34.5.30. Л. 191об.), иллюстрирующая текст под 1151 г. — о великом князе Андрее Боголюбском, где обошедшая стороной св. блгв. князя-мученика смерть обозначена в виде единорога, уходящего влево. Область смерти, мрака, скорби, куда на вечное пристанище отправляются души умерших в ожидании Страшного Суда и Воскресения, расположена, согласно христианской космологии, на западе [Элиаде, 1994. С. 45]. Таким образом, строгое различие правой и левой сторон было продиктовано не столько спецификой художественного языка средневековья, сколь космологическими воззрениями *de fide divina*. Наиболее ярко превалирование пространственной доминанты для сакрального сознания выразил митрополит Иларион: «прежде бывшем нам яко зверем и скотом, не разумеющем деснице и щюице» [Библиотека литературы Древней Руси, 1997. С. 40].

Следуя устойчивой пространственной семантике, авторы византийских и древнерусских памятников изобразительного искусства располагали наиболее важные объекты изображения в левой части многофигурных композиций с тем, чтобы именно они могли быть развернуты или раскрыты направо, к востоку. Определенные ограничения в соблюдении такого композиционного приема стали возникать по мере усложнения («уплотнения») информационного поля изображения, где в единой фризовой композиции оказались сгруппированы два сюжета. В этом случае главный персонаж помещался в центре, т.е. становился центральным, либо применялся принцип «удвоения» с расположенными симметрично по краям композиции основными объектами.

Нужно подчеркнуть, что основным приемом построения ракурсной, объемной формы послужило воспроизведение дверных проемов и оконных откосов. Попытки истолкования данных изобразительных элементов до сих пор не привели к единому взгляду. Мнение о. Павла Флоренского, что благодаря такому приему каждый предмет представлен со своей особой точки зрения (иначе — со своим особым центром перспективы), поддержал Л.Ф. Жегин, предположивший использование «щек» окон или арочных проемов для зрительного охвата объемной формы со многих точек зрения [Флоренский, 2000. С. 48; Жегин, 1970. С. 40]. С критической оценкой концепции Жегина выступил Л.В. Мочалов, указавший на недопустимость отрыва «синтаксического» анализа художественного произведения от его «семантики», но вместе с тем посчитавший изображения «щек» произвольными, вне зависимости от угла восприятия и лишь в качестве смысло-

вого атрибута окна, место которого якобы несущественно [Мочалов, 1983. С. 74, 95].

До сих пор в науке не затрагивалось представление о Павла Флоренского о множественности точек зрения, как представляется, появившееся у него благодаря изучению системы Лейбница. «Теодицея» Г.В. Лейбница во многом предопределила содержание труда Флоренского «Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи» [Флоренский, 1914]. Дело в том, что именно Лейбниц вводит понятие «множества точек», пытаясь развить и кардинальным образом изменить ту рациональность, которая появилась в его время, т.е. к середине XVII в. Он отказывается принять дискретность и вводит принцип непрерывности, касающийся пространственного континуума, но описывает это понятие не просто как идеальное, а как существующее лишь в восприятии индивидуальной монады. Универсум как актуальная бесконечная множественность в своей дискретности отражается в потенциале в бесконечном представлении монады. Противоречие в этой концепции выражается в том, что признание наличия пространства (в онтологическом смысле), вмещающего множество объектов и дискретного, совмещается с допущением существования феноменального пространства, локализованного в представлении монад и континуального по своей природе. Противоречие разрешает сам Лейбниц, введя понятие множества точек зрения: они и есть собственно монады. Здесь возникает прямой парафраз: в работах Флоренского мы видим заимствование и дальнейшую разработку идеи множественности точек зрения, взятую о Павлом Флоренским из монадологии Лейбница.

Есть в этом заимствовании и некий парадокс, который необходимо подвергнуть научному анализу. Для Лейбница монады — живые подвижные точки, субстанции. Они не имеют «окон», через которые может что-либо войти или выйти. Каким же образом можно говорить о понятии «окна» в ноуменальное пространство, которое разрабатывал о Павел Флоренский? Конечно, тут следует учесть его тщательное знакомство с изобразительной перспективой и с историей изобразительного искусства. В докладе «Храмовое действие как синтез искусств», заслушанном 24 октября 1918 г. на заседании комиссии по охране памятников искусства Троице-Сергиевой лавры, он сказал, что мысль, оторванная от жизненного фона, из которого она возникла, не понимается правильно. Конкретной причиной обращения Флоренского к теме «окна» и отличия иконописи от европейского изобразительного искусства был возникший в то время «непроникуновенный и эстетически недочувствованный замысел большевиков передать Лавру из рук монахов в руки приходских общин» [Флоренский, 1996. С. 381]. Будучи сам приходским священником церкви святой равноапостольной Марии Магдалины в Сергиевом Посаде, Флоренский охарактеризовал это покушение властей на Лавру как «великое бесстие». В данном докла-

де впервые прозвучала мысль, что «тончайшая голубая завеса фимиама вносит в созерцание икон углубление воздушной перспективы» [Там же. С. 378]. Здесь мы видим новое понятие, предложенное Флоренским: помимо известной в искусствоведении прямой, линейной, и обратной перспектив он использовал понятие «воздушная перспектива», благодаря которой лики икон превращаются в «живые явления иного мира, первоначала, *Uhrphanomena*» [Там же. С. 378]. Это определение впоследствии вошло и в его характеристику (1919) рублевской «Троицы»: «Нас умиляет, поражает и почти ожигает в произведении Рублева вовсе не сюжет, не число «три», не чаша за столом и не крила, а внезапно сдернутая пред нами завеса ноуменального мира» [Там же. С. 363]. Таким образом, о. Павел Флоренский рассматривает икону как некую завесу, приподняв которую, можно войти в ноуменальный мир.

Мир земной и мир ноуменальный изображены на иконе как два разных 3-мерных пространства. Б.В. Раушенбах впервые отметил, что такой способ изображения соответствует представлению о 4-мерном пространстве, в котором сосуществуют обе реальности. Их изображение на иконе является ничем иным, как изображением разных 3-мерных сечений 4-мерной реальности. Это — основная общая идея в модели «Флоренского — Раушенбаха».

Естественно возникает вопрос о том, какова геометрия такого 4-мерного пространства? Каким образом земная и ноуменальная реальности могут соприкоснуться и оказываться рядом, как мы видим на этом клейме? Раушенбах отвечает на этот вопрос геометрическим построением, в основу которого легла именно теория Флоренского. В его работе 1922 г. «Мнимости в геометрии: расширение области двухмерных образов геометрии» [Флоренский, 1991] для описания событий в «Божественной комедии» Данте предложена идея 2-сторонней плоскости, моделирующей характер соприкосновения нашей и ноуменальной реальности. Флоренский вывел модель 2-сторонней плоскости, исходя из геометрических представлений комплексных чисел: «новая интерпретация мнимости заключается в открытии оборотной стороны плоскости и в приурочении этой стороне области мнимых чисел» [Там же. С. 25].

На развитие этой идеи повлияли и работы А. Эйнштейна по общей теории относительности, опубликованные в 1916 г. В модели Флоренского расстояние в 4-м измерении стремится к нулю, и это, конечно, интуитивное полагание. В модели «Флоренского — Раушенбаха» 4-е измерение не содержит ограничений на расстояния: расстояние бесконечно и линейно, но в то же время не допускает и конечного значения этого расстояния, т.к. величина конечного сдвига, соединения двух пространств стремится к нулю.

Для объяснения пространства на иконе модель «Флоренского — Раушенбаха» вполне подходит, т.к. сами иконные построения содержат ряд

упрощений. Но пространство, которое стоит за иконой и описывается в виде нарратива, понять сложнее. Флоренский как раз и говорит о нарративе, о неевклидовом характере пространства в «Божественной комедии» Данте, что далеко не исчерпывает описание геометрических свойств подобных пространств. Модель «Флоренского — Раушенбаха» может служить лишь хорошим подспорьем для развития данного направления исследования, но из нее нельзя получить пространственную модель, описывающую геометрию построения всех подобных нарративов.

Исследуя иконописное пространство, Флоренский объясняет очевидное расхождение между иконописью и европейской живописью именно разноточностью изображения, уже в практическом ключе применяет теорию Лейбница о множественности точек зрения для объяснения особенностей иконописных построений. Столкновение этих, по сути противоположных, направлений в искусстве (иконописи и живописи) до сих пор еще не имеет единого подхода. Проблема внутренней и внешней точек зрения, равно как их единичность или множественность, неразрывно связана с системой мировидения и художественным сознанием. Принципы перспективы в различных культурах подчинены доминирующей точке зрения, в т.ч. ее динамике, и линейная перспектива возникает в противоположность обратной перспективе, когда взгляд индивидуума противопоставляется «Всевидящему оку». В средневековой иконописи о. Павел выделяет совершенно иные особенности и перспективы, принципиально иное «понимание искусства, исходящее из коренной заповеди о духовной самодеятельности» [Флоренский, 2000. С. 97].

В отличие от западноевропейского искусства в «обратной перспективе» на византийских и древнерусских памятниках изобразительного искусства предмет изображается таким, каким человек видеть его не может. До сих пор говорили о восприятии изображения с точки зрения человека, о том, как проходит зрительная ось, где находятся зритель и где — художник. Но «обратная перспектива» вообще не имеет представления о зрителе как таковом. Перед нами предстают изображения, которые в реальности мы никак не можем себе представить. Фактически в «обратной перспективе» предметы перестают быть частью реального мира и обретают свою ноуменальную реальность (она как бы раскрывается в изображении), почему Флоренский и упоминает про «сдернутую завесу ноуменального мира». Между тем, линейная перспектива сопрягается со строго фиксированной точкой зрения — как внутренней, так и внешней.

Камнем преткновения для о. Павла Флоренского стало осмысление тех или иных пространственных решений в русле его концепции множественности точек зрения, в то время как смысловое построение образа в аксиологическом пространстве целиком и полностью подчинено правосторонней доминанте. По нашим наблюдениям, ориентация зданий на многих памят-

никах византийского и древнерусского искусства задана именно с помощью откосов окон и дверных проемов, всегда направленных от внешнего зрителя. В том случае, если откос показан справа, подразумевается вид с запада на восток, т.е. западный фасад. В иных случаях изображение откоса служит указанием на восточный фасад. Верхнее расположение откоса в этой системе координат означает вид с юга на север, а нижнее — противоположный, т.е. северный от внешнего зрителя фасад.

По мере усложнения визуальной семантики появляются совмещенные горизонтальные и вертикальные откосы для обозначения юго-восточного угла зрения (верхнее и левое расположение, соответственно), юго-западного (верхнее и правое), северо-восточного (нижнее и левое) и, наконец, северо-западного (нижнее и правое). Для более точного уяснения приведем пример со сдвоенным верхним и правым откосами, которые означают, что окно или арка от зрителя направлены на северо-восток и, следовательно, перед ним юго-западный фасад.

В этом убеждает рассмотрение миниатюр Евангелия Хитрово (РГБ. Ф. 304. III. № 3/М, 8657), созданного при участии иконописца Андрея Рублева и митрополичьего дьякона Спиридония ок. 1395 г. для церкви Рождества Богородицы в Московском Кремле [Ульянов, 1996(б). С. 108–119]. В композиции с евангелистом Лукой действие локализовано в интерьере, о чем свидетельствует размещение его фигуры на фоне проема арки левой постройки под 2-скатной кровлей. Окно этой постройки имеет сдвоенные нижний и правый откосы, которые помещены также в нишах столика для письменных принадлежностей перед Лукой. Следовательно, при вертикальном положении Евангелия апостол обращен непосредственно на восток, а вышеперечисленные предметы внутренней обстановки ориентированы на юго-запад, как и показывают откосы.

Решающим аргументом в пользу такой трактовки выступает постамент под колонной справа от евангелиста Луки. В указанной координационной системе постамент должен быть обращен на юго-запад, что подтверждают сдвоенные нижний и левый откосы ниши постамента. Таким образом, в отличие от ориентации композиций с внешним видом, где оконные или дверные откосы на фасаде обозначают направление от внешнего зрителя, действие в интерьере всецело подчинено внутренней точке зрения основного персонажа.

Последнее замечание приобретает определенную остроту при наличии нескольких действующих лиц, главному из которых отводится центральное место как своего рода началу координат. Единственным исключением является иконография «Живоначальной Троицы». В охарактеризованном выше клейме на данную тему иконы «Архангел Михаил с деяниями» Правый Ангел запечатлен на фоне дверного проема со сдвоенными верхним и левым откосами, что указывает на расположение здания к северо-западу

от Левого Ангела. Точнее говоря, весь задний фон с двумя зданиями и деревом находится к западу по отношению к трем Ангелам вместе, в то время как сами Ангелы, символизирующие Божественные Ипостаси, пребывают на востоке. Здесь действительно уместно применение термина «обратная перспектива».

В полной мере проанализированная пространственная семантика отражена в иконе «Живоначная Троица» письма прп. Андрея Рублева, о чем свидетельствует изображение на обращенной к зрителю стороне престола маленькой прямоугольной ниши со сдвоенными нижним и левым откосами, что определяет расположение небесного престола к юго-западу от Первообраза, а здания, дерева и горы — к западу от двух Ангелов на переднем плане. Характерно, что ниша престола на иконе рублевской «Троицы» редко воспроизводится в наши дни в копиях иконописцев, что явно свидетельствует о незнании пространственной семантики образа во всей ее полноте.

Здесь мы вновь сталкиваемся с непониманием современным искусствоведением расположения точки зрения в иконе. Каждый раз идет интерпретация памятника с точки зрения внешнего зрителя, а какой может быть зритель при изображении триипостасного Божества? Что может быть к востоку от Эдема? И странно встречать интерпретацию, по которой с точки зрения прямой перспективы элементы пейзажа расположены за Ангелами, чего никак не может быть, т.к. сами Ангелы — на востоке. Композиция рублевской «Троицы» не строится прямолинейно слева направо, здесь — фронтальное расположение умозрительной оси: восток — перед данным образом, а запад — на заднем плане.

Начало повсеместного применения в памятниках изобразительного искусства Древней Руси откосов с целью пространственной ориентации среды и персонажей следует датировать началом 1390-х гг. Подтверждением тому служит, например, отсутствие подобных изображений в сюжетных клеймах на кивоте-мощевике 1383 г. суздальского архиепископа Дионисия (ГММК. Инв. № МР-1030) и, напротив, появление откосов в клеймах иконы «Архангел Михаил с деяниями» ок. 1390 г. и на миниатюрах Евангелия Хитрово ок. 1395 г. Первоочередным фактором для должного осмысления закономерностей расположения арочных откосов стало возвращение в 1390 г. на митрополичий престол Киприана. Будучи прекрасно осведомленным в области технических особенностей византийских скрипториев, в одном из которых в Студийском монастыре он собственноручно переписал «Лествицу» прп. Иоанна Синайского, свт. Киприан счел прямым долгом передать ценные знания прежде всего митрополичьим писцам. Благодаря такому значительному обогащению своего художественного языка московская художественная школа пережила на рубеже XIV—XV вв. наивысший подъем, определивший все ее дальнейшее развитие.

Впоследствии, несмотря на проникновение в XVI—XVII вв. реалистических черт под влиянием искусства Ренессанса, приходится отметить очевидную утрату обаяния сложнейших семантических построений, присущих византийским и древнерусским памятникам изобразительного искусства. Оконные откосы превращаются в обычные придатки объемных изображений или вовсе исчезают вместе с памятью об их былом величии. Становясь все более зримым, более раскрытым, пространство изображения парадоксальным образом замыкается: выходя из-под божественного покрывала Знака, оно попадает в замкнутый земной круг.

Строго упорядоченная система пространственной семантики, выявленная на примере византийских и древнерусских памятников изобразительного искусства, в полной мере вошла в художественную практику отображения исторической действительности и в целом визуальной среды, раскрывая закономерности рефлексии микрокосма индивидуума на зрительно осязаемый и видимый макрокосмос. Предложенный семиотический метод словно нить Ариадны выводит из лабиринта заблуждений десакрализованного подхода в современном искусствоведении и позволяет совершенно по-новому взглянуть на полисемантику изобразительных источников.

Библиография

- Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1. Санкт-Петербург, 1997. 544 с.
- Воронин Н.Н.* Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. Ленинград, 1934. 129 с.
- Григорьев Д.А.* Русский иконописный подлинник // Записки императорского Русского археологического общества. Новая серия. 1887. Т. III, вып. 1. С. 21—168.
- Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения. Москва, 1970. 125 с.
- Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Москва, 1979. 360 с.
- Мочалов Л.В.* Пространство мира и пространство картины. Москва, 1983. 376 с.
- Плугин В.А.* Мироззрение Андрея Рублева. (Некоторые проблемы). Древнерусская живопись как исторический источник. Москва, 1974. 160 с.
- Плугин В.А.* Древнерусская живопись как исторический источник (к постановке вопроса) // Актуальные проблемы источниковедения истории СССР, специальных исторических дисциплин и их преподавания в вузах. III Всесоюзная конференция, Новороссийск, 1979. Москва, 1979. С. 243—245.
- Подлинник иконописный / Изд. С.Т. Большакова; под ред. А.И. Успенского. Москва, 1903. 190 с.
- Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. Москва, 1975. 185 с.
- Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. Москва, 1980. 288 с.

Ульянов О.Г. Цикл миниатюр лицевого Жития Сергия Радонежского о начале Андроникова монастыря // Памятники культуры = Monuments of culture: Письменность. Искусство. Археология. Новые открытия: Ежегодник, 1995 / РАН. Научный совет по истории мировой культуры. Москва, 1996(а). С. 181–192.

Ульянов О.Г. Изучение семантики древнерусской миниатюры // Макариевские чтения. Вып. IV, ч. II: Почитание святых на Руси. Можайск, 1996(б). С. 108–119.

Ульянов О.Г. Архангел Михаил – хранитель Святой Троицы: из наследия преп. Андрея Рублева // Новая книга России. 2005. № 3. С. 62–64. Электронный ресурс: www.trinitas.ru/rus/doc/0017/001a/00170035.htm (дата обращения 28.07.2019).

Ульянов О.Г. «Окно в ноуменальное пространство»: обратная перспектива в иконописи и в эстетике о. Павла Флоренского // Доклад в Институте философии РАН на заседании открытого научного семинара Института Синергичной Антропологии 15 февраля 2006 года. Электронный ресурс: www.academia.edu/2257486/Window_to_the_nooumenal_space_reverse_perspective_in_the_icons_and_in_the_aesthetics_of_Rev_Paul_Florensky (дата обращения 28.07.2019).

Ульянов О.Г. Правое и левое, или эпистемология «царского пути» в исихастской традиции // Феномен человека в его эволюции и динамике: Труды Открытого научного семинара / РАН, Институт философии; отв. ред. С.С. Хоружий, О.И. Генисаретский. Москва, 2009. С. 46–78. Электронный ресурс: www.academia.edu/26503875 (дата обращения 28.07.2019).

Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. М., 1991. 96 с.

Флоренский П., свящ. Сочинения в 4-х томах. Т. 2. М., 1996. 879с.

Флоренский П., свящ. Сочинения в 4-х томах. Т. 3. Кн. 1. М., 2000. 621 с.

Флоренский П., свящ. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва, 1914. 812 с. Репринт: Москва, 2002.

Черный В.Д. Некоторые особенности обозначения исторической среды в миниатюрах Лицевого Летописного свода XVI в. // Московский Кремль. Музеи. Материалы и исследования / Гос. музеи Московского Кремля. Вып. V. Москва, 1987. С. 68–78.

Элиаде М. Священное и мирское. Москва, 1994. 144 с.

Greschny N. L'icône de la Trinité d'André Roublev. Nouan Le Fuzelier: Editions du Lion de Juda, 1986. 123 p.

Wallis Mieczyslaw. Medieval Art as a Language // Actes du V-me Congres International d'Esthetique. Proceedings of the Fifth International Congress of Aesthetics. Amsterdam, 1964. 429 p.

Wulff O. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Rauman-schaungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance // Kunstwissenschaftliche Beiträge. August Schmarsow gewidmet. Leipzig, 1907. S. 1–40.

ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫЕ МЕТОДЫ В ВИЗУАЛИЗАЦИИ УТРАЧЕННЫХ ФРАГМЕНТОВ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ

NATURAL SCIENCE METHODS IN VISUALIZATION OF LOST FRAGMENTS OF MEDIEVAL ART SOURCES

Аннотация: статья посвящена современным естественнонаучным методам исследования средневековых изобразительных источников. Мультиспектральная макрофото съемка с последующей программной обработкой цифровых изображений позволила прочесть утраченные даты в выдающихся новгородских рукописях XIII в., визуализировать уникальный глаголический палимпсест XI в. и его декоративное оформление, восстановить единственный прижизненный портрет Ивана Грозного, сохранившийся в тиснении на крышке одной из царских книг, сделать первые шаги в реконструкции миниатюр византийских и древнерусских рукописей IX—XII вв. Намечена область дальнейшего применения этого метода.

Abstract: the article is devoted to applying of modern natural science methods in the study of medieval art sources. The method of multispectral macro photography followed by computer processing of digital images made it possible to read the lost dates in outstanding Novgorod manuscripts of the 13th century and visualize the unique glagolitic palimpsest of the 11th century and its decoration, to restore the only lifetime portrait of Ivan the Terrible, preserved in the embossing on the cover of one of the tsar's books, to take the first steps in reconstruction of miniatures of prominent Byzantine and ancient Russian manuscripts of the 9th — 12th centuries. The area of this method further application in the study of medieval images is also outlined.

Ключевые слова: историческая наука, нейронные сети, мультиспектральная фотосъемка, средневековые рукописи, миниатюры, глаголический палимпсест, портрет Ивана Грозного. естественнонаучные методы, визуализация утраченных изображений, Хлудовская Псалтырь.

Keywords: historical science, artificial intelligence, multispectral photography, medieval manuscripts, miniatures, glagolitic palimpsest, portrait of Ivan the Terrible, natural sciences methods, visualization of lost images, Khludov's Psalter.

Исследования большей части книжных памятников, о которых говорится в статье, выполнены при финансовой поддержке гранта РФФИ 17-29-04476 офи-м «Методы визуализации угасших текстов и другой графической информации в средневековых письменных памятниках (рукописях) с использованием электромагнитного излучения различных спектральных диапазонов и цифровых технологий обработки изображений».

Исследование глаголического палимпсеста (ГИМ, Хлуд. 117) выполнено при финансовой поддержке гранта РНФ 17-18-01399 «Ключевые памятники древности и

средневековья из собрания Исторического музея: прочтение неисследованных явлений истории современными естественнонаучными методами».

Восстановление утраченных фрагментов памятников изобразительного искусства (фресок, икон, миниатюр средневековых рукописей) — одна из наиболее актуальных проблем, стоящих перед современными учеными и реставраторами. Многие из таких произведений ценятся прежде всего из-за выдающихся художественных достоинств, однако ряд из них являются также важными историческими источниками, сохраняющими непосредственную или опосредованную информацию об ушедших эпохах. Проблемам ее визуализации посвящены наши исследования, объединившие усилия историков, физиков и математиков.

Задача научного восстановления памятников изобразительного искусства реставрационными школами в разных странах понимается по-разному. При одном подходе считается допустимым восполнять утраты живописного слоя в самом подлиннике красками, идентичными по оттенку авторским. При другом подходе, внося восполнение утрат красочного слоя в подлинник, реставраторы дистанцируют свое вмешательство в оригинал, изменяя оттенок поновлений. Представители советской школы реставрации придерживались правила не вмешиваться в авторскую работу и избегали поновлений, считая: последний путь восполнения утрат — единственно корректный, позволяющий сохранить всю полноту дошедшего до нас памятника истории. Тем не менее, очевидно, что утраты мешают зрителю воспринимать произведения искусства в целом. Более того: помимо этой эмоциональной составляющей есть более веская причина уделять проблеме утраченных фрагментов средневековой живописи особое внимание. Современные естественнонаучные методы позволяют в ряде случаев визуализировать слабые следы авторского рисунка или живописи, которые невооруженным глазом воспринимаются плохо или не фиксируются вовсе. Будучи усилены новейшими приборами и технологиями, эти вновь выявленные данные способны донести до нас новую историческую информацию и способствовать восстановлению первоначального облика памятника. На настоящем этапе оптимальным способом реконструкции частично утраченного произведения искусства мы считаем его виртуальную реконструкцию с фиксацией пошаговых слоев произведенных восполнений.

В визуализации утраченных фрагментов изображений при помощи комплекса естественнонаучных методов мы использовали прежде всего макро- и мультиспектральную цифровую фотосъемку с последующей математической программной обработкой полученных снимков. Новая методика базируется на фотографических принципах выявления угасших текстов, выработанных Д.П. Эрастовым при работе с фотопленками [Эрастов, 1958] и дополненных разработанным А.А. Любищевым математическим

методом многомерного дисперсионного анализа для обработки цифровых мультиспектральных изображений [Lubischew, 1962]. В мультиспектральной научной фотографии используется тот факт, что один и тот же цвет видимой глазом поверхности образован разными по химическому и молекулярному составу пигментами и связующими. Эта разница становится заметной при детальном исследовании спектра отраженного ими света. Различия в спектральном отклике на узкополосное освещение в ультрафиолетовом (УФ) видимом, ближнем и инфракрасном (ИК) диапазонах на физическом уровне объясняются деформацией поверхности носителя в процессе написания текста (продавленные буквы), разным химическим составом чернил и разницей в глубине их проникновения в писчий материал. Неровности поверхности проявляются при сравнении изображений, полученных при разных углах освещения. Разница в химическом составе видна при сравнении спектральных профилей для областей с различными пигментами и их фотолюминесценции в УФ-лучах, цвет которых может не различаться при дневном свете. Заглянуть под поверхность страницы возможно с помощью ИК-лучей, глубина проникновения которых больше, чем для УФ и белого света.

В нашей работе для визуализации скрытых текстов и изображений применяется технология мультиспектральной фотосъемки и математической обработки цифровых изображений, созданная в 1999–2011 гг. американскими учеными для прочтения палимпсеста Архимеда [Netz et al, 2011]. Технологический прогресс в области цифровой фотографии и светодиодных источников излучения позволил нам разработать бюджетный вариант фотографического стенда, в котором в отличие от американского прототипа [Christens-Barry et al, 2009] используются модифицированная серийная зеркальная фотокамера Canon 700D с макро-объективом и осветитель на основе сверхярких светодиодов мощностью 100 Вт. Модификация камеры свелась к замене на ее сенсоре светофильтра, который блокирует УФ и ИК части спектра, на прозрачное стекло. Съемка рукописей ведется в УФ-диапазоне, ИК-диапазоне и белом свете. Для математической обработки изображений с целью выявить угасший текст цифровые негативы преобразовывались в один из стандартных форматов TIFF с 16-битным разрешением по яркости, доступных для чтения в используемом нами программном пакете Матлаб. При обработке полученных цифровых изображений в программном пакете Матлаб применяется корегистрация и канонический дисперсионный анализ. В результате корегистрации (попиксельного совмещения) цветных изображений преимущественно в УФ- и видимом диапазонах получаем мультиспектральное изображение (по три спектральные полосы в УФ- и видимом спектре). Заранее известно, что часть пикселей принадлежит одному из следующих трех классов: новый текст, стертый (угасший) текст и фон (поверхность пергамента без надписей). За-

дача дискриминантного анализа состоит в том, чтобы «разнести» оставшиеся пиксели мультиспектрального изображения по этим трем классам. Отбор материала обучения программы для проведения дисперсионного анализа производится вручную с помощью интерактивной программы, в которой эксперт выбирает на изображении страницы палимпсеста пиксели, принадлежащие к одному из вышеназванных классов.

Наши исследования начались с визуализации угасших или смытых записей на древнейших рукописях. Нам удалось надежно прочесть дату создания, сохраненную в писцовой записи выдающегося новгородского памятника — Лобковского Пролога (ГИМ, Хлуд. 187). Из-за загрязнения последняя цифра в ней не читалась уверенно, что породило длительную дискуссию в историографии. Нами установлено, что дата в записи — 6790 (1282) г. После длительного изучения нам удалось прочесть, что в том же году создана Новгородская, или Климентовская, Кормчая (ГИМ, Син. 132). Эта дата содержится также в писцовой записи, которая из-за загрязнений и осыпи киновари практически не была видна невооруженным глазом.

Одним из первых подобными методами исследован Хлудовский глаголический палимпсест XI в. (ГИМ, Хлуд. 117. Л. 7—14об.). Выполненная при помощи мультиспектральной съемки с последующей программной обработкой изображений визуализация его текста выявила, что перед нами — древнейший список глаголической праздничной минеи. Были выявлены фрагменты служб архистратигу Михаилу и собору бесплотных сил (8 ноября, л. 12 и, вероятно л. 9), преп. Иоанну Златоусту (13 ноября, л. 11 и 14), предпразднеству (л. 10) и Рождеству Христову (25 декабря, л. 13). Предварительное выборочное текстологическое сравнение различных списков миней показало, что визуализированный глаголический текст чаще всего совпадает с чтениями древнейших праздничных миней — Ильиной книги XI в. (РГАДА, Син. Тип. 130) и Скопльской минеи XIII в. (НБКМ, № 522). Группа этих миней, вероятно, была древнейшей разновидностью такого типа богослужебных славянских книг и содержит первоначальное ядро праздничных служб. Необходимо также отметить, что в службе 8 ноября архистратигу Михаилу (л. 12об./10—22) нами найдены три уникальные стихиры 3-го гласа, неизвестные по другим славянским и греческим спискам. Велика вероятность, что эти стихиры являются оригинальными славянскими песнопениями конца IX—X в., созданными первыми болгарскими гимнографами. Известно, что ученики первоучителя Мефодия написали: Климент Охридский — похвальное слово архистратигу Михаилу, а Константин Преславский — канон для службы 8 ноября. Найденные нами неизвестные стихиры ХГП как нельзя лучше дополняют этот славянский канон до полного богослужебного последования.

Важнейшую роль в определении места и среды написания этого выдающегося памятника сыграло изучение его декоративного оформления и,

прежде всего, изображения инициалов. На л. 11 расположен гигантский украшенный латинский инициал «P» на 9 строк. Иных случаев использования в ранних глаголических рукописях именно латинских декорированных инициалов неизвестно. Данная особенность свидетельствует о существовании особого культурного феномена славяно-латинского взаимодействия, происшедшего на уровне непосредственного производства рукописей. Грамотно употребляя латинскую букву «P» в начале славянского слова «покаяние» (т.е. покаяние), болгарский писец демонстрирует знание латинского языка, а в использовании принципов украшения латинского кодекса — огромного инициала — видно не просто знакомство с ними. Именно это изображение в тексте рукописи дало нам основание предполагать, что наша глаголическая минея была создана в непосредственной зоне контактов славянской и латинской традиции, где славянская книжная культура развивалась в традиционном византийском фарватере, не испытывая давления со стороны Западной церкви, и при этом легко заимствовала из авторитетных латинских рукописей элементы их оформления. Территорий столь мирного и дружеского взаимодействия византийской, латинской и славянской культуры в XI в. было немного. Вернее, единственным таким регионом в IX—XI вв. была Южная Италия, где длительное время византийские скриптории сосуществовали с латинскими, а с конца IX в. — и с болгарскими в непосредственной близости от Южной Италии — в Охриде, одном из первых славянских книжных центров.

На такую локализацию памятника указывает и его конвой — второй латинский палимпсест, появившийся в том же кодексе одновременно с глаголическим (ГИМ, Хлуд. 117. Л. 205—208об.). После его современной качественной визуализации можно утверждать, что он выполнен беневентанским письмом 2-й половины X — начала XI в., использовавшимся в изолированной от остального латинского мира среде южноитальянских скрипториев. Такое происхождение латинского палимпсеста подтверждает и наличие в нем особых инициалов, размеры и орнаментика которых характерна именно для этого региона, причем как для византийских, так и для латинских кодексов. Мотив стилизованной «головы змеи» («головы собаки») в инициалах огромного размера стал визитной карточкой греческих и латинских южноитальянских рукописей. Найден он нами и в этом фрагменте среди украшений гигантских инициалов — двух целых и трех сохранившихся частично, а также 7 средних и малых инициалов. Таким образом, визуализированная в результате применения естественнонаучных методов орнамента древнейших палимпсестов позволила нам получить уникальные данные об их происхождении и, более того, об особенностях рецепции византийского и латинского книжного производства первыми славянскими скрипториями [Уханова, Жижин, Андреев, Пойда, 2018].

Еще один успешный результат применения мультиспектральной фотографии с последующей программной обработкой полученных изобра-

жений — визуализация единственного прижизненного портрета Ивана Грозного (в тиснении крышки переплета одного из подносных экземпляров первопечатного Апостола 1564 г. Ивана Федорова) (ГИМ, Цар. А. 15). Сейчас тиснение этого медальона почти полностью угасло. Однако еще в середине XIX в. портрет был виден лучше, что позволило К. Тромонину атрибутировать его, перерисовать и опубликовать тиснение верхней крышки в общем схематичном виде [Тромонин, 1845]. Отсутствие интереса к нему до наших исследований обусловлено его почти полным угасанием и слишком схематичным и грубым рисунком Тромонина. Для исследования микро топографии тиснения портрета на коже переплета были опробованы разные световые диапазоны, которые давали различные варианты визуализации на разных участках. Максимальный эффект был достигнут при использовании узкополосного красного светодиодного осветителя с длиной волны 730 нм, близкой к полосе отражения пигмента в грунте под утраченной позолотой. Поверхность переплета освещалась боковым светом (raking light), высота и азимут положения источника света подбирались экспериментально для получения максимально контрастного рельефа. В результате ИК-макрофотосъемки получено четкое погрудное изображение Ивана Грозного [Уханова, Жижин, Андреев, Пойда, Ильин, 2019]

Помимо безусловной исторической ценности самого портрета, передающего нам черты лица одного из самых знаменитых деятелей русского средневековья, необходимо отметить важную деталь в технике самого изображения: объем лица и светотени на нем искусно переданы при помощи вытисненной тонкой и частой штриховки. Эта особенность является прямой отсылкой к гравированным на металле портретам, широко использовавшимся в западноевропейских переплетах XVI в. «Распространенным стало помещение в среднике этих крышек тисненных изображений владельцев и авторов. Это прежде всего деятели Реформации: Лютер, Меллаплетанхтон, Эразм Роттердамский, Ян Гус, а также Римские папы, императоры и курфюрсты. Эти изображения обычно копировали гравюры, а портретная гравюра была, так сказать, “фотографией” того времени, отличалась достоверностью и натурализмом, что было использовано и на книжных изображениях» [Долгодрова, 1916. С. 97]. Несомненно, что при организации книгопечатания в Москве Иван Федоров ознакомился со всеми деталями издательского дела в Западной Европе, в т.ч. с гравюрой на металле и современными ему направлениями в оформлении издательских переплетов.

Решение вытиснить на переплете профиль Ивана Грозного было новаторским: задачи тиснения на коже изображений людей, тем более — обладающих портретным сходством, перед древнерусскими художниками и переплетчиками никогда до того не стояло. Традиционная техника глубокого тиснения по коже орнаментов при помощи литых штампов и накаток не подходила для столь тонкой работы. Личность портретируемого не допу-

скала ошибок и искажений. Поэтому первопечатник должен был найти оптимальный, исходя из поставленной задачи и технических возможностей, метод. Судя по особенностям рисунка визуализированного изображения, оно было выполнено в технике гравюры на металле и является высокохудожественным произведением. Других образцов русского средневекового переплета с портретом владельца в тиснении не сохранилось. Одна из причин тому — отсутствие практики изготовления гравюры на Руси до середины XVI в., другая — непригодность неглубокого рельефа гравированных листов, предназначенных для оттиска на бумаге, к более глубокому тиснению по коже. Эта технологическая особенность и привела, вероятно, к тому, что именно образ Грозного, в отличие от традиционных орнаментов, почти полностью исчез из декорации верхней крышки переплета. Вытисненный портрет царя на подножном экземпляре Апостола 1564 г. — один из ранних, до нашего исследования неизвестных, случаев обращения к данной технике на Руси. Вероятно, он был выполнен не Иваном Федоровым, а приглашенным мастером, поскольку других случаев использования первопечатником гравюр на металле или изображений меценатов в тиснении переплета его многочисленных последующих московских, литовских и украинских изданий мы не знаем. Скорее всего, автором гравюры был серебряных или золотых дел мастер из царских мастерских Оружейной палаты, находившейся, как и типография Ивана Федорова, на территории Кремля.

Что касается внешнего сходства с Иваном Грозным, то, несомненно, портрет им обладает. Об этом говорят не только обстоятельства и мотивы его создания. Оно обнаруживается при сравнении полученного при помощи мультиспектральной макрофотосъемки портрета с единственным известным достоверным изображением — реконструкцией по черепу, выполненной М.М. Герасимовым [Алисиевич, 1993. С. 166]. Обращает на себя внимание одна деталь — рисунок левого глаза заметно отличается от рисунка правого: кажется, что левый глаз имеет другую форму и несколько прикрыт. Эту деталь можно было бы списать на сохранность тиснения и несовершенство визуализации. Однако после вскрытия в 1963 г. гробницы царя было установлено, что его тело имело значительную асимметрию; в частности, левые глаз, ключица и лопатка имели какой-то дефект и были больше правых [Зимин, Хорошкевич, 1982. С. 147–151]. Кроме того, изображенный на вытисненном портрете царский венец чрезвычайно похож на «казанскую шапку» Ивана Грозного с многочисленными резными кокошниками и собольей тульей, которая хранится сейчас в Оружейной палате Московского Кремля. Эти детали дают нам дополнительные основания считать визуализированный естественнонаучными методами рисунок на подножном экземпляре первопечатного Апостола 1564 г. единственным прижизненным изображением царя, имеющим портретное сходство.

Еще одним направлением визуализации нами утраченных изображений стало обращение к уникальным византийским и древнерусским миниатюрам IX—XII вв. со значительными осыпаниями красочного слоя. Мы уже останавливались выше на причинах и методах визуализации этих ценных исторических и художественных изображений. Одной из первых рукописей, в изучении миниатюр которой мы применили естественнонаучные методы, стал византийский кодекс, созданный в середине IX в. в Константинополе вскоре после победы иконопочитания — Хлудовская Псалтырь (ГИМ, Хлуд. Д. 129). Предварительная экспериментальная съемка и обработка изображений дали значительное увеличение информации на участках отдельных миниатюр, воспринимаемых глазом как лакуны (визуализированы их подготовительные рисунки и наличие мелких частиц казалось бы утраченных красок, уточнены детали видимой живописи). Мультиспектральная съемка показала перспективность реконструкции композиции части уникальных по сюжету изображений, которые на сегодняшний день имеют масштабные утраты, а также сделала видимыми подготовительные рисунки ряда миниатюр, полностью стертых из рукописи.

Та же мультиспектральная съемка с последующей программной обработкой цифровых фотографий использована нами при изучении древнейшего «портрета» первого русского святого — князя-страстотерпца св. Бориса — на миниатюре из древнерусского списка Учительного Евангелия Константина Преславского (ГИМ, Син. 262) первой четверти XII в. Изображение, полученное в УФ-диапазоне, было обработано при помощи геоинформационной системы (ГИС) — системы сбора, хранения, анализа и графической визуализации пространственных (географических) данных и связанной с ними информации об объектах, применяемая, в частности, при работе со снимками Земли из космоса. В составе ГИС имеется готовый набор инструментов для математического анализа мультиспектральных изображений, включая автоматическое построение контуров, классификацию по мультиспектральным свойствам, заполнение небольших утрат. Оптимальными представляются хранение полученной информации и виртуальная реконструкция миниатюры. Исходное изображение и все этапы визуализации утрат располагаются послойно и могут быть представлены как по отдельности, так и как совокупный результат. ГИС технологии позволяют «связать» цифровые фотографии памятника письменности в разных спектрах (с различным увеличением — масштабом, относительным смещением — дисторсией) в общую систему координат и задокументировать все этапы компьютерной обработки. Стандартные средства визуализации слоев ГИС дают возможность произвести быстрое интерактивное сравнение изображенного на поверхности данного памятника в разных диапазонах (УФ, видимый, ИК) путем их переключения в окне ГИС или наложения с различной степенью прозрачности.

С рассматриваемой миниатюрой связано много научных проблем и загадок. Например, предполагается, что частично осыпавшееся изображение храма в руке Бориса отражает реальные архитектурные особенности храма в Вышгороде, возведенного накануне общерусской канонизации Бориса и Глеба в 1115 г. и не дошедшего до наших дней. Это побуждает с особой тщательностью отнестись к реконструкции деталей церковной постройки на миниатюре. Впрочем, ее потенциал не ограничен работой над отдельными деталями, будь то личное письмо или храм. Огромные утраты живописного слоя пришлось на фон, колонны и одежду святого, которые, тем не менее, сохранили фрагменты покрывавших их красок и орнаментов. Современные методы искусственного интеллекта (нейронные сети) способны восстановить в значительной степени эти лакуны, заполнив утраты орнамента с повторяющимся раппортом или цвет фона по аналогии с сохранившимися фрагментами, а также объективно реконструировать частично утраченные линии.

Искусственный интеллект (нейронные сети) в ближайшей перспективе дополнит арсенал методов обработки и анализа текста и изображений в средневековых памятниках письменности, что обеспечит настоящий технологический прорыв в их изучении. На сегодняшнем этапе основными направлениями в этой области являются: удаление шумов и врисовки в изображение (image denoising and inpainting), сегментация и распознавание изображения (image segmentation and recognition), определение объекта (object detection). Применение искусственного интеллекта для удаления шумов и врисовки в изображение позволит значительно ускорить монотонную многочасовую «ручную» работу эксперта-графика в интерактивном графическом редакторе (например, Adobe Photoshop) и обеспечить воспроизводимость результатов при повторной обработке исследуемого объекта. Для этих целей необходимо задать типологию нейронной сети (возможно использование готовой из библиотеки известных решений) и произвести ее обучение на нескольких парных образцах до и после удаления шумов. Такие примеры могут быть подготовлены, как и раньше, с помощью ручной очистки в графическом редакторе или быть найдены на парных страницах в памятниках письменности (например, одинаковые филигранные листы с текстом и без него). Обучение нейронной сети проходит автоматически на мощном компьютере и может занимать часы, однако уже обученная сеть осуществляет быструю обработку массового материала с аналогичными шумами или утратами на разных компьютерах. Она также может быть применена для «очистки» изображений от деформаций листа, складок, волокон, кракелюр и загрязнений на поверхности бумаги или пергамента, для повышения читаемости (контрастности) угасших текстов, выделения подготовительной графики (контуров) изображений и реконструкции больших утрат.

Проведенные нами предварительные исследования показали, что создание новых компьютерных алгоритмов дает возможность практически полностью визуализировать водяные знаки бумаги в средневековых рукописях посредством удаления (вычитания) покрывающих их строк текста и усиления контура путем соединения нескольких рисунков одной филигранны, полученных с разных листов рукописи. Разработка этого направления позволит решить вопрос о доступном, быстром и дешевом методе получения качественных изображений этих важнейших идентификационных маркеров средневековой бумаги и каталогизировать их путем создания справочных баз данных. В современных зарубежных исследованиях заявлен также поиск при помощи искусственного интеллекта аналогов для отдельных элементов (фрагментов, букв, водяных знаков, орнаментов) в больших базах данных изображений и атрибуции на основе этой меры близости средневековых художников, почерков, книгоиздателей. Однако перспективность и потенциал этого направления небесспорны и нуждаются в обсуждении.

Библиография

Государственный исторический музей (ГИМ, Москва): Хлудовское собрание рукописей (Хлуд.); Собрание старопечатных книг И.Н. Царского (А и Б) (Цар.).

Народная библиотека им. Кирилла и Мефодия (НБКМ, София, Болгария). Коллекция славянских рукописей.

Российский архив древних актов (РГАДА, Москва): Синодальное типографское собрание рукописей (Син. тип.).

Алисиевич В.И. Череп Ивана Грозного. Судебно-медицинское исследование останков царя Ивана Грозного, его сыновей и князя Скопина-Шуйского // Записки криминалистов: Правовой общественно-политический и научно-популярный альманах Московского юридического института. Вып. 1. Москва, 1993. С. 163–166.

Долгодрова Т.А. Портреты на немецких ренессансных переплетах XVI века // Наше наследие. 2016. № 119. С. 97–105.

Зимин А.А., Хорошкевич А.Л. Россия времен Ивана Грозного. Москва, 1982. 184 с.

Тромонин К. Достопамятности Москвы за 1843 г. Москва, 1845. 7 тетр.

Уханова Е.В., Жижин М.Н., Андреев А.В., Пойда А.А. Естественнонаучные и традиционные методы в исследовании Хлудовского глаголического палимпеста XI в. (ГИМ, Хлуд. 117): предварительные результаты // *Studi Slavistici*. 2018. Вып. 2 (XV). С. 5–38. Электронный ресурс: www.fupress.net/index.php/ss/article/view/23781/22138 (дата обращения 01.09.2019).

Уханова Е.В., Жижин М.Н., Андреев А.В., Пойда А.А., Ильин В.А. Прижизненный портрет Ивана Грозного: визуализация угасшего памятника естествен-

нонаучными методами // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2019. № 2 (76). С. 13–29. Электронный ресурс: www.drevnyaya.ru/vyp/2019_2/part_2.pdf (дата обращения 01.09.2019).

Эрстов Д.П. Основные методы фотографического выявления угасших текстов. Санкт-Петербург, 1958. 54 с.

Christens-Barry W.A., Boydston K., France F.G., Knox K.T., Easton R.L., Toth M.B. Camera system for multispectral imaging of documents, in: Proc. SPIE 7249, Sensors, Cameras, and Systems for Industrial/Scientific Applications X, 724908 (27 January 2009). doi 10.1117/12.815374

Lubischew A.A. On the use of discriminate function in taxonomy // Biometrics. 1962. № 18. С. 455–477.

Netz R., Noel W., Wilson N., Tchernetska N. (ed.). The Archimedes Palimpsest (The Archimedes Palimpsest Publications). Cambridge, 2011. Vol. 1.

УДК 75.051:004.932

Д.М. Мурашов, В.Н. Белоозеров, Е.Ю. Иванова, А.В. Березин
D.M. Murashov, V.N. Beloozerov, E.Yu. Ivanova, A.V. Berezin

ПРИМЕНЕНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ МЕТОДОВ АНАЛИЗА ИЗОБРАЖЕНИЙ ДЛЯ АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ

APPLICATION OF COMPUTER-BASED IMAGE ANALYSIS METHODS FOR THE ATTRIBUTION OF PAINTINGS

Аннотация: в статье представлен краткий обзор основных методов анализа техники и технологии живописи и методик исследований в практике освоения историко-культурных и художественных ценностей — на примере изучения произведений из собрания Государственного исторического музея в Москве. Исследовались компоненты послойной структуры отобранных картин (основы, грунта, красочного слоя, защитного покрытия), позволяющие выявить копии и подделки, претендующие на принадлежность художнику более раннего периода. Были использованы следующие методы анализа полотен: визуальное описание; микроскопическое исследование поверхности живописи; микрошлифы красочного слоя и грунта; анализ в инфракрасных, ультрафиолетовых и рентгеновских лучах. Проведен вычислительный эксперимент с целью сопоставить эмоциональное визуальное восприятие с научными объективными критериями. Частью работы по систематизации наших результатов было создание терминологического пособия по реставрации и атрибуции произведений живописи.

Abstract: the paper presents a brief overview of the main methods for analyzing techniques and technologies in the study of historical, cultural and artistic values from the collection of the State Historical Museum in Moscow. The features of the components of the

layered structure of paintings (base, ground, paint layer, protective coating) allowing to identify copies and forgeries that claim to belong to the artist of an earlier period were studied. The following research methods were used: visual description, microscopic examination of the surface of the painting, micrographs of the paint layer and the ground, research in infrared, ultraviolet, and x-rays. A computational experiment was conducted to compare emotional visual perception with objective scientific criteria. Creation of a terminological manual on the restoration and attribution of paintings was a part of the work on the systematization of our results.

Ключевые слова: историческая наука, атрибуция картин, компьютерные методы, произведение живописи, структура картины, масляная живопись, реставрация картин, красочный слой, культурное наследие, анализ изображений.

Keywords: historical science, attribution of paintings, computer methods, artwork, painting structure, oil painting, restoration of paintings, paint layer, cultural heritage, image analysis.

Работа выполнена при частичной финансовой поддержке РФФИ, проект № 18-07-01385.

Потребность в атрибуции, т.е. в определении авторов произведений живописи, — результат возникновения интереса к личности художника и создания в Европе, начиная с эпохи Возрождения, частных коллекций. Контакты представителей науки, художников и реставраторов были налажены далеко не сразу. Появление картин, исполненных в масляной технике, способствовало формированию их рынка и транспортировке в другие страны, а также как следствие — рост цен на произведения, предлагавшиеся к продаже. В этом движении важная роль принадлежала знатокам, т.е. людям, претендовавшим на способность назвать страну, время создания и имя автора таких произведений. Потребность в аргументах, подтверждавших утверждение о подлинности музейных предметов, возникла уже в период формирования музеев и комплектования ими своих собраний. Первоначально казалось достаточным устного или письменного суждения знатока-художника, острый тренированный глаз которого вызывал доверие. В процессе развития торговли произведениями искусства рядом с ним появляются антиквар, затем историк искусства. С XVI до 2-й половины XIX в. их мнения основывались на визуальном рассматривании исследуемого объекта. Развитие исторической науки и искусствознания способствовало тому, что знаточество как способ определения подлинности стало основываться на сравнительном стилистическом анализе. Фотография была востребована историками искусства с момента своего изобретения в 1839 г. Первоначально она использовалась как иллюстрация к визуальным наблюдениям, сделанным исследователями в процессе сравнительного анализа. Необходимость в этом была особенно острой потому, что бо-

гатство зрительного восприятия поверхности исследуемых произведений не адекватно возможностям их словесного описания. Читатель не может понять, чем отличаются, к примеру, «энергия кисти», «широкий смелый мазок» и т.п. у художников разных эпох или у двух сравниваемых.

В конце XIX в. в результате быстрого развития видов и техники съемки оказалось, что с ее помощью можно получить информацию, недоступную визуальному наблюдению. Химические анализы материалов послойной структуры картины (пигментов и связующих красочного слоя и грунта, лакового покрытия) и физико-оптические исследования позволили составить конкретное представление об этой структуре, а также, что чрезвычайно важно для изучения живописи, установить особенности процесса создания каждого произведения и отделить черты, присущие эпохе или школе, от индивидуальных приемов — живописной манеры художника. Историки и искусствоведы получили возможность «поверить алгеброй гармонию» [Пушкин, 1993. С. 266]: они располагали объективным критерием для оценки суждений, основывающихся на интуиции, вкусе и тренированном глазе, — и источником новой информации, побуждавшей к проверке принятого представления, к новому поиску [Рыбников, 1927; Игнатова, 1994]. Идентификация предмета может быть самостоятельной задачей, поставленной хранителем или научным сотрудником соответствующего фонда музея, но может оказаться и невольным результатом технологического исследования, проводившегося с целью фиксации сохранности (обнаружение несоответствия времени появления пигментов авторского слоя живописи или грунта принятой датировке, выявление подписи художника или надписи, меняющей принятое имя автора или изображенного персонажа и др.). Пример такого рода удач — каталоги, посвященные юбилейным выставкам ведущих художников XVIII—XIX вв.: Д.Г. Левицкого [Каталог выставки произведений Д.Г. Левицкого, 1922; Дмитрий Григорьевич Левицкий, 1987], О.А. Кипренского [Орест Адамович Кипренский, 1938], В.Г. Перова [В. Перов: Выставка произведений, 1988]. В стремлении показать значимость их вклада в историю искусства соединились усилия историков, искусствоведов и исследователей-технологов. Был определен круг подлинных произведений этих мастеров, что позволило по-настоящему оценить их мастерство и яркую художественную индивидуальность. Стремление историков искусства к выявлению круга подлинных произведений нашло выражение в создании «каталогов-резоне» [Николай Крымов, 2009; Роберт Фальк, 2018, и др.], которые отличаются от выставочных каталогов тем, что подлинность включенных в них картин подтверждена мнением специалистов. Цель такого рода каталогов — защита от подделок.

Такого рода новое прочтение структуры произведений живописи осуществлено в 2009—2019 гг. группой специалистов Государственного исторического музея (ГИМ), Федерального исследовательского центра

«Информатика и управление» РАН и Всероссийского института научной и технической информации РАН на предметах из собрания ГИМа. В круг подвергнутого сравнительному анализу технологии и техники были включены подлинные (эталонные) произведения живописи художников XVIII—XIX вв., а также неизвестных авторов. Нами изучалась послойная структура картин, в которой были выявлены особенности строения и эволюции грунта. Эти знания послужили достаточно весомым критерием для того, чтобы отличить подлинники от поздних копий. Выделение подлинных произведений в музейных собраниях становится важным стимулом переоценки и формирования более глубокого и обоснованного суждения об отдельных авторах и эпохе в целом. Особенности фактуры красочного слоя, т.е. слагаемые нанесенных автором слоев краски, особенности движения кисти мастера (его почерк), — также значимый этап совместного исследования ГИМ и вышеназванных институтов системы РАН.

Другой аспект работы научного коллектива — анализ отличий сохранности авторского красочного слоя от привнесенных временем разрушений структуры картины и привнесенных не автором (маскирующих утраты и перекрывающих подлинную живопись слоями). Членами этого коллектива — авторами данной статьи разработаны элементы информационной технологии анализа изображений произведений живописи, в т.ч. методы автоматизированного совмещения изображений в различных спектральных диапазонах, комбинированный подход к поиску записей авторского красочного слоя на картинах с использованием ультрафиолета и видимого света [Murashov, 2014], процедура совмещения многоспектральных изображений картин, метод сравнения фактуры живописи по информативным фрагментам [Мурашов, Березин, Иванова, 2014; Murashov, Berezin, Ivanova, 2015; Murashov, 2015; Murashov, 2016].

Была поставлена задача создать информационную систему, позволяющую получить данные о материальной структуре произведения с помощью физико-оптических методов.

На практике были применены: микроскопическое исследование поверхности картины; фотосъемка в прямом и боковом свете [Мурашов, Березин, Иванова, 2014; Мурашов, Березин, Иванова, 2018]; рентгенографирование; исследование видимой люминесценции поверхности живописи в отраженных ультрафиолетовых лучах; исследование в инфракрасных лучах; приготовление микросрезов красочного слоя и грунта, их фотофиксация и описание послойной структуры. По данным всех проведенных технико-технологических исследований сделаны заключения о сохранности музейных предметов [Иванова, Березин, Мурашов, 2017].

Следующим этапом стало выявление особенностей структуры произведений живописи с помощью бинокулярного микроскопа, микрофотосъемки образцов красочного слоя и грунта с последующей обработкой изо-

бражений. Аспектами этой работы были: расчет количества слоев грунта в образцах; определение толщины каждого из слоев грунта и красочного слоя (в микронах); определение степени (глубины) проникновения связующего масляных красок в структуру грунта; исследования вкраплений пигмента в грунте (в отдельном масштабе поля шлифа – 100 x 100 микрон); фиксация групп вкраплений пигментов, отличающихся размером, цветом и формой частиц; определение частоты наличия вкраплений пигментов в отдельном масштабе поля шлифа (также 100 x 100 микрон); определение размеров отдельных частиц вкраплений пигмента в грунте [Иванова, 2004; Иванова, Березин, Мурашов, 2017].

Важным аспектом нашей работы было изучение эволюции грунтов в произведениях станковой масляной живописи на примерах подписных и датированных произведений европейских и русских художников XVIII–XIX вв. из собрания ГИМ: описание признаков, определяющих принадлежность исследуемого произведения конкретному времени; выяснение специфики послынности и выбора цвета грунтов, присущей отдельным мастерам [Иванова, Березин, Мурашов, 2017].

Велика роль технико-технологических методов исследования в изучении фактора воздействия на музейные предметы, который принято называть реставрационным вмешательством – вне зависимости от того, способствовало оно продлению «жизни» произведения или было пагубно. Отделить первоначальное авторское в изобразительном искусстве или изначальный вид музейного предмета от сложившегося под воздействием времени и людей, пытавшихся ему противостоять, невозможно с достаточной точностью, если прибегнуть лишь к визуальному осмотру. Каждая реставрация имеет итогом переоценку художественной значимости памятника культуры (она может измениться как в положительную, так и в отрицательную стороны). Необходимо особенно подчеркнуть, что анализ традиционных методов и использование возможностей специальной фотосъемки в реставрационной практике имели ряд положительных последствий, среди которых главнейшие – осуществление контроля над реставрационными процессами и их фиксирования. Таким образом, в настоящее время технико-технологические исследования являются средством анализа и фиксации состояния музейного предмета до реставрации, фиксации реставрационного процесса и результата осуществленной реставрации. Проведенный нами анализ снимков предполагает правомерность действий реставратора, возвращающего зрителю и специалисту (историку, искусствоведу, технологу живописи) возможность приблизиться к первоначальному авторскому решению. Результатом удаления поздних неавторских красочных наслоений (записей) становится новое прочтение возрожденного произведения. Любое собирательство, в какую бы историческую эпоху оно не осуществлялось, встает перед необходимостью накопления специальных знаний о коллек-

ционируемых предметах, чтобы избежать ошибок при покупке произведений, т.е. отличить подлинник от невольно или сознательно выдаваемой за него копии, подделки или имитации.

В настоящее время послойная структура картин изучается многими специалистами [Stone, Stork, 2009; Cornelis B., Dooms, Cornelis J., Leep, Schelkens, 2011; Косолапов, 2015]. Менее всего внимания уделено тканевым основам, которые тоже эволюционировали на протяжении веков [Мазина, 2009]. Некоторые особенности тканей, на которых писались картины, обратили на себя наше внимание на протяжении ряда лет работы в ГИМе [Иванова, Окуньков, 2004; Мурашов, Березин, Иванова, 2018; Murashov, Berezin, Ivanova, 2018]. Был собран материал по холстам картин XVIII – 1-й половины XIX в., имеющим различную фактуру и плотность, а также включения нитей синих или коричневых цветов, образующих орнаментальный узор. С помощью математического анализа удалось выявить конкретные данные о структуре переплетений холстов. Полученная информация – дополнительный объективный критерий атрибуции времени создания произведений и мест производства ткани.

Одновременно с анализом подлинников встала задача разработки четко структурированной системы технико-технологического исследования музейных предметов, которая позволила бы ввести полученную информацию в общую информационную систему охранного банка данных ГИМ. Наличие четких технологических данных о каждом предмете служит защитой в случае кражи или подмены, опасность которых возросла с появлением в нашей стране рынка художественных произведений. Управление средствами атрибуции и реставрации произведений живописи требует представления в этой системе перечней самих средств, их объектов и элементов среды бытования живописи, а также перечня задач, решаемых методами атрибуции и реставрации. Для реализации компьютерных методов работы с живописью перечни должны быть представлены в компьютере в виде соответствующих номенклатурных списков. В разрабатываемой экспертной системе эти списки реализованы в виде тезауруса по реставрации и атрибуции произведений живописи «TheArt» [Мурашов, Трусова, Белоозеров, Березин, Иванова, 2018]. На 2019 г. тезаурус содержал более 1200 понятий, выраженных терминами на русском и английском языке. Он пополняется по мере выявления актуальной терминологии. «TheArt» устанавливает между терминами смысловые связи, указывающие на родовые и видовые понятия для каждого из них. Тезаурусные связи позволяют экспертной системе осуществлять интеллектуальный поиск данных по запросам на естественном языке. При этом поиске к данным, относящимся к термину запроса, присоединяются данные по видовым терминам, а при необходимости – и по родовым и ассоциативным понятиям. Повышение степени интеллектуальности информационного поиска в системе может быть до-

стигнуто развитием тезауруса «The Art» до полномасштабной онтологии с открытым множеством возможных отношений между терминами [Трусова, Мурашов, Белоозеров, 2019].

Изучение технологических особенностей наиболее ценных в историческом и художественном отношении музейных предметов, учитывая уникальность собрания ГИМа, представляет самостоятельный научный интерес. Примером успешного применения новых методов исследования техники авторской живописи явилось исследование группы из восьми портретов кисти Ф.С. Рокотова (1735\36–1808) из данного собрания [Иванова, 1996; Иванова, Березин, Мурашов, 2017]. Удалось выявить особенности структуры грунта и красочного слоя портретов, присущие его времени и собственно авторские. Определены приемы характерного для художника изображения глаз, выявляемые современными способами съемки, но недоступные зрению копиистов. Эта информация значима для реставраторов, т.к. заставляет быть более осторожными при расчистке живописи такого рода картин XVIII в. Сопоставление письменных источников с добытым нами знанием структуры картин позволило описать последовательность и время работы над ними Рокотова, обратить внимание на удивительную тонкость наносимых художником красочных слоев и направления движений его кисти.

Накопление полученных и обработанных данных явится одной из важнейших сторон дальнейшей деятельности ГИМа. Постепенно заложенные в компьютерной базе данных сведения окажутся самостоятельным инструментом исследования в руках хранителя, реставратора, ученого-искусствоведа.

Сегодня необходим диалог между прошлым и настоящим, взаимопроникновение культур. Для его осуществления нужно многое, в т.ч. знание структуры музейных предметов, профессиональный язык общения в этой области, чему и призваны способствовать технико-технологические исследования и разработка методов анализа полученных данных.

Библиография

В. Перов: Выставка произведений к 150-летию со дня рождения: Каталог / [Сост. Н.Ю. Зограф и др.; авт. вступ. ст. Вл.А. Петров]. Москва, 1988. 220 с.

Дмитрий Григорьевич Левицкий, 1735–1822: каталог / Государственный Русский музей; сост. Г.Б. Андреева и др.; авт. вступ. статей Г.Н. Голдовский и др. Ленинград, 1987. 144 с.

Иванова Е.Ю. Техника живописи Ф.С. Рокотова по данным технологической экспертизы «Портрета Екатерины II» и «Портрета В.А. Нарышкиной» из собрания ГИМ // Экспертиза произведений изобразительного искусства. Материалы I научной конференции (31 мая – 2 июня 1995 г., Москва). Москва, 1996. С. 79–86.

Иванова Е.Ю. Живопись и время. Российское портретное наследие 17–19 вв. Исследования, реставрация, атрибуция. Москва, 2004. 124 с.

Иванова Е.Ю., Окуньков В.С. Техника живописи русских портретистов второй половины XVII века // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. Москва, 2004. С. 238–246.

Иванова Е.Ю., Березин А.В., Мурашов Д.М. Особенности живописной техники Рокотова, выявленные с помощью современных методов технико-технологического изучения на примере произведений из собрания ГИМ // Федор Степанович Рокотов: актуальные проблемы изучения творчества. От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века: материалы научных конференций. Москва, 2017. С. 91–105.

Игнатова Н.С. Анализ фактуры живописного произведения // Основы экспертизы произведений масляной живописи. Методические рекомендации. Вып. 1. Москва, 1994. С. 15–26.

Каталог выставки произведений Д.Г. Левицкого / Государственная Третьяковская галерея. Москва, 1922. 15 с.

Косолапов А.И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства / Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург, 2015. 222 с.

Мазина А.Я. Исследование холстов русских художников XIX–XX веков // XII Научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства», 22–24 ноября 2006 г. Москва, 2009. С. 131–135.

Мурашов Д.М., Березин А.В., Иванова Е.Ю. Определение количества нитей холстов картин по изображениям, полученным при направленном освещении // Машинное обучение и анализ данных. Т. 4, № 2. Москва, 2018. С. 122–135. doi 10.21469/22233792.4.2.05

Мурашов Д.М., Березин А.В., Иванова Е.Ю. Сравнение изображений картин по информативным фрагментам // Машинное обучение и анализ данных. Москва, 2014. Т. 1, № 8. С. 941–948.

Мурашов Д.М., Трусова Ю.О., Белоозеров В.Н., Березин А.В., Иванова Е.Ю. Тезаурус по реставрации и атрибуции произведений станковой масляной живописи «TheArt» // Научно-техническая информация. Серия 1: Организация и методика информационной работы. 2018. № 2. С. 30–35.

Николай Крымов: живопись, графика, театр: каталог-резоне / Сост. Иван Порто. Кн. 1–2. Москва, 2009.

Орест Адамович Кипренский (1782–1836): каталог выставки / Комитет по делам искусств при СНК СССР, Государственная Третьяковская галерея; [сост. М.М. Колпакчи и А.И. Ульянинская]. Москва, 1938. 158 с.

Пушкин А.С. Моцарт и Сальери // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 5 т. Санкт-Петербург, 1993. Т. 2.

Рыбников А.А. Фактура классической картины: шестьдесят девять фототипических репродукций. Москва, 1927. 68с.

Роберт Фальк. Живопись: Дополнения к каталогу-резоне / составитель Ю.В. Диденко. Москва, 2018. 278 с.

Трусова Ю.О., Мурашов Д.М., Белоозеров В.Н. Онтологическая поддержка анализа изображений произведений живописи // Обозрение прикладной и промышленной математики. 2019. Т. 26, № 2. С. 184–185.

Cornelis B., Dooms A., Cornelis J., Leen F., Schelkens P. Digital painting analysis, at the cross section of engineering, mathematics and culture // 19th European Signal Processing Conference. Barcelona, 2011. P. 1254–1258.

Morelli G. Italian Painters. Critical Studies of Their Works. John Murray, London, 1900. 325 p.

Murashov D. Application of texture features for comparing the facture of paintings // Pattern Recognition and Image Analysis, Pleiades Publishing, 2016. Vol. 26. № 4. P. 800–809. doi 10.1134/S1054661816040118

Murashov D. Localization of differences between multimodal images on the basis of an information-theoretical measure // Pattern Recognition and Image Analysis. Pleiades Publishing. 2014. Vol. 24, № 1. P. 133–143.

Murashov D.M. Feature description of informative fragments in the problem of computerized attribution of paintings // Pattern Recognition and Image Analysis, Pleiades Publishing. 2015. Vol. 25, № 4. P. 692–704. doi 10.1134/S1054661815040197

Murashov D., Berezin A., Ivanova E. A technique for computerized brushwork analysis // Proceedings of International Conference on Computer Vision Theory and Applications (VISAPP'2015). 2015. Vol. 3. P. 221–226.

Murashov D., Berezin A., Ivanova E. Measuring canvas density from images // Intelligent Data Processing: Theory and Applications: Book of abstracts of the 12th International Conference. TORUS PRESS, 2018. P. 118–121.

Spencer Ronald D. The expert versus the object. Judging fakes and attributions in the visual arts. Oxford university press, 2004. 268 p.

Stone D.M., Stork D. Computer-assisted connoisseurship: the interdisciplinary science of computer vision and image analysis in the study of art // Proceedings of the 3rd International Workshop on Image Processing for Art Investigation IP4AI3. N.Y., 2010. May 27. P. 9–10.

**ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КАК ИСТОЧНИК
ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ:
ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМАТИЗАЦИИ**

**HISTORICAL PORTRAIT AS A SOURCE OF VISUAL
INFORMATION: EXPERIENCE OF THEORETICAL
SYSTEMATIZATION**

Аннотация: имя эпохи во многом определяет ракурс восприятия былого и его визуальный образ в нашем сознании. Визуальная репрезентация прошлого есть функция от избранного нами имени эпохи. Хронологические границы Александровской эпохи частично совпадают с границами Пушкинской эпохи, а вот их зрительные образы могут очень сильно отличаться друг от друга. Обобщенный визуальный образ любой эпохи складывается не только из портретов знаменитых государственных деятелей, полководцев, писателей, художников, артистов, деятелей Церкви. Не менее важны прославленные портреты знаковых фигур истории культуры, даже если они являются фигурами второго и даже третьего плана.

Abstract: the name of the era largely determines the angle of perception of the past and its visual image in our minds. Visual representation of the past is a function of the chosen name of the era. The chronological boundaries of the era of Alexander I partially coincide with the boundaries of the era of A.S. Pushkin, but their visual images can be very different from each other. The generalized visual image of any era consists not only of portraits of famous statesmen, generals, writers, artists, artists, Church Figures. Equally important are the illustrious portraits of iconic figures in the history of culture, even if they are figures of the second and even third plan.

Ключевые слова: историческая наука, визуальная информация, Пушкинская эпоха, эпоха Александра I, историческая хронология, роль личности в истории, философия истории, визуальная история, историко-предметный метод атрибуции, портретная живопись.

Keywords: historical science, visual information, era of A.S. Pushkin, era of Alexander I, historical chronology, role of personality in history, philosophy of history, a visual history, historical and subject method of attribution, portrait painting.

Капканы новой хронологии. Довольно пальцев одной руки, чтобы перечислить имена российских монархов — исполинских государственных деятелей, в честь которых были названы исторические эпохи: Петровская, Елизаветинская, Екатерининская, Александровская, Николаевская... Как сказал В.В. Маяковский:

У нас семь дней,
у нас часов — двенадцать.
Не прожить
себя длинней.
Смерть
не умеет извиняться.
Если ж
с часами плохо,
мала
календарная мера,
мы говорим —
«эпоха»,
мы говорим —
«эра».

Однако еще сто лет тому назад выяснилось, что А.С. Пушкин претендует на то, чтобы эпоха, в которую он творил, именовалась не Александровской и уж тем более не Николаевской, а Пушкинской. В феврале 1921 г. А.А. Блок стал основоположником новой исторической хронологии. «Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин» [Блок, 1980. С. 152]. Пока что «это легкое имя» стоит рядом с «сумрачными именами» тех, в честь кого названы эпохи. Проходит четыре десятилетия — и ситуация меняется: имя Пушкина безоговорочно вытесняет имена августейших особ.

26 мая 1961 г. А.А. Ахматова подводит итог. «Теперь настало время вывернуть эту проблему наизнанку и громко сказать не о том, что они сделали с ним, а о том, что он сделал с ними...

Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, министры, аншефы и не-аншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевранными датами рождения и смерти) пушкинских изданий.

Он победил и время и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на

стене Пушкинского музея; рукописи, дневники и письма начинают цениться, если там появляется магическое слово “Пушкин”...» [Ахматова, 1990. С. 109–110].

Так новое имя эпохи укоренилось в сознании образованного общества. Не погружаясь в рассмотрение этой многогранной проблемы — исторической, культурологической и даже, отчасти, этической, — не противопоставляя Александровскую эпоху Пушкинской или наоборот, я утверждаю: имя эпохи во многом определяет ракурс восприятия былого и его визуальный образ в нашем сознании. Визуальная репрезентация прошлого есть функция от избранного нами имени эпохи. Хронологические границы Александровской эпохи частично совпадают с границами Пушкинской эпохи, а вот их зрительные образы могут очень сильно отличаться друг от друга. Но какое бы имя ни носила эпоха, иконография императора Александра I и поэта Александра Пушкина изучена в мельчайших подробностях. Вероятность выявления их неизвестных прижизненных портретов ничтожно мала. Зато существует возможность постижения нового, сокровенного смысла всем давно и хорошо известных изображений. (Именно этому аспекту приращения научного знания посвящена моя книга «Живописный детектив: Расследования и находки» [Экштут, 2018])

Знакомый портрет в интерьере. Мы почитаем и помним фигуры первого плана, чей удел — сопровождать нас в поисках утраченного времени и украшать своими изображениями страницы Истории. Без них История неполна, представление о ней ущербно, деформировано, вульгаризировано...

Кто не знает памятник «Тысячелетие России» — монумент, воздвигнутый в Великом Новгороде в 1862 г.? Нижний ярус многофигурного памятника — это 109 исторических фигур, прославивших государство Российское: горельефы просветителей, государственных людей, полководцев, флотоводцев, героев, писателей и художников. Наши вечные спутники, еще в школьные годы со страниц учебника вошедшие в нашу жизнь: Кирилл и Мефодий, Иван Сусанин, Петр Великий, Екатерина II, Суворов, Кутузов, Нахимов, Пушкин, Лермонтов... Итак, всего-навсего чуть более сотни персонажей первого плана за всю тысячелетнюю историю. Наиболее же полная на сегодняшний день частная коллекция материалов по иконографии XVIII–XIX вв. насчитывает 40 000 изображений персонажей второго и третьего планов. Таков порядок цифр.

Полвека тому назад исследователи были нацелены на обнаружение неизвестных портретов пушкинских современников и декабристов. Если эпоха именуется не Александровской, а Пушкинской, то «все остальное никому не интересно». О том, к каким забавным казусам это иногда приводило, рассказал историк Н.Я. Эйдельман.

«Приносят ему (главному хранителю Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа В.М. Глинке. — С.Э.), например, предполага-

емый портрет молодого декабриста-гвардейца, Глинка с нежностью глянет на юношу прадедовских времен и вздохнет:

— Да, как приятно, декабрист-гвардеец; правда, шитья на воротнике нет, значит, не гвардеец, но ничего... Зато какой славный улан (уж не тот ли, кто обвенчался с Ольгой Лариной — “улан умел ее пленить”); хороший мальчик, уланский корнет, одна звездочка на эполете... Звездочка, правда, была введена только в 1827 году, то есть через два года после восстания декабристов, — значит, этот молодец не был офицером в момент восстания. Конечно, бывало, что кое-кто из осужденных возвращал себе солдатскую службу на Кавказе офицерские чины, но эдак годам к 35—40, а ваш мальчик лет двадцати... да и прическа лермонтовская, такого зачеса в 1820—1830-х годах еще не носили. Ах, жаль, пуговицы на портрете неразборчивы, а то бы мы определили и полк, и год.

Так что никак не получается декабрист — а вообще славный мальчик...» [Эйдельман, 1986. С. 43].

Меняя ракурс, под которым мы всматриваемся в прошлое, мы меняем и состав фигур первого плана. «Пламенные революционеры» в наши дни отошли в тень, а консерваторы (среди них гениальный Н.М. Карамзин) вышли из тени. Но ведь так было не всегда. Несколько десятков лет тому назад мы не могли себе представить образ Пушкинской эпохи без изображения декабриста П.И. Пестеля, сегодня столь же трудно представить эпоху без портрета митрополита Филарета (Дроздова) — крупнейшего русского православного богослова XIX в.

Знакомые все лица. Обобщенный визуальный образ любой эпохи складывается не только из портретов знаменитых государственных деятелей, полководцев, писателей, художников, артистов, деятелей Церкви. Не менее важны прославленные портреты знаковых фигур истории культуры, будь то «Портрет Струйской» кисти Ф.С. Рокотова или «Неизвестная» И.Н. Крамского, «Портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Давыдова» О.А. Кипренского или некоторые портреты генералов Отечественной войны 1812 г. кисти Дж. Доу. Эти картины вдохновили поэтов — и портреты второстепенных и третьестепенных исторических персонажей стали брендом эпохи. Екатерининскую эпоху невозможно представить без изображения А.П. Струйской, «русской Моны Лизы». Вспомним Николая Заболоцкого:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.
Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас? [Заболоцкий, 1991. С. 169]

Столь же трудно представить Пушкинскую эпоху без колоритных образов поэта-партизана Д.В. Давыдова, знаменитого дуэлянта и неутомимого искателя приключений графа Ф.И. Толстого-Американца или военачальников графа М.А. Милорадовича и А.П. Ермолова.

Лицейские, ермоловцы, поэты,
Товарищи! Вас подлинно ли нет?
А были же когда-то вы согреты
Такой живою жизнью!.. [Кюхельбекер, 1972. С. 215]

В 1846 г. В.К. Кюхельбекер одной стихотворной строфой создает зримый образ эпохи, о которой в 1856 г. в повести «Два гусара» Л.Н. Толстой скажет с афористической точностью и краткостью: «...во времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных».

Визуальные бренды эпохи первенствуют над изображениями фигур второго плана и легко вытесняют их из исторической памяти. Скромный армейский подполковник Иван Иванович Михельсон (1740–1807), впоследствии ставший генералом от кавалерии и главнокомандующим Молдавской армии, сыграл ключевую роль в подавлении Пугачевского бунта (1773–1775) и в сохранении целостности Российской империи. Пушкин десятки раз упоминает его в своих произведениях [Пушкин, 1997. С. 381]. Однако портрет генерала Михельсона известен лишь очень узким специалистам, в то время как картина Рокотова знакома даже школьникам. К этой же категории визуальных брендов эпохи относятся музы гениев или изображения прототипов знаменитых литературных героев. Весьма заурадный в художественном отношении миниатюрный портрет А.П. Керн в качестве изображения адресата пушкинских строк «Я помню чудное мгновенье...» прославлен гораздо лучше, чем портреты иных корпусных командиров Отечественной войны 1812 г.

Избавление от забвения. Сравнительно недавно историки проявили интерес к безмолвствующему большинству и роли толпы в Истории. Поэтому исследователей стали интересовать не только фигуры первого плана, но и изображения людей, чьи имена неведомы, происхождение — «темно и скромно», а шанс оставить свой след в Истории — ничтожен. Но именно эти люди создают тот столь необходимый для фигур первого плана контрастирующий фон. Это — низкорослый подросток, позволяющий ощутить грандиозный масштаб гениев. Вот почему малохудожественный портрет какого-нибудь неведомого прототипа воспетого Н.В. Гоголем губернского чиновника Ивана Антоновича «кувшинное рыло», выполненный третьестепенным губернским живописцем, может быть бесценен для визуализации наших представлений о быте и нравах утраченного времени.

Запасники отечественных и зарубежных музеев, а также частные коллекции таят в себе поистине неисчерпаемые возможности для установле-

ния имен неизвестных исторических персонажей. В области гуманитарных наук открытия случаются редко. Поэтому так важно отчетливо представлять масштаб каждого. Чтобы оценить грандиозность того, что сделал для отечественной культуры А.В. Кибовский, чья роскошно иллюстрированная книга альбомного формата «500 неизвестных» выпущена издательством Фонда «Русские Витязи», следует дать некоторые пояснения.

Историк Кибовский, самозабвенно и целеустремленно работая в течение четверти века, совершил первоклассное научное открытие — вернул имена 500 «портретам неизвестных» из музеев и частных собраний. Это — скромные герои второго плана, носившие гвардейские и армейские военные мундиры. Офицеры и генералы, которые, по словам В.О. Ключевского, «не делали правительств, но решительно сделали нашу военную историю» XVIII и XIX вв. [Ключевский, 1990. С. 398]. «Они с русскими солдатами вынесли на своих плечах дорогие лавры» [Там же] прославленных полководцев, фигур первого плана, запечатленных на горельефах «Тысячелетия России».

Как он это сделал?

Используя историко-предметный метод атрибуции. В основе этого метода, научно обоснованного автором в 2000 г., лежит анализ художественного изображения с помощью знаний об униформе, наградах и геральдике Российской империи в совокупности с генеалогическими, биографическими и историческими данными.

С теплотой и благоговением исследователь пишет о своих предшественниках, применявших этот метод еще в конце XIX в. Изюминка книги и несомненное и значительное приращение нового знания — это очерк развития историко-предметного метода атрибуции с 1880-х гг. и до наших дней. Книга содержит ряд уникальных иллюстраций, позволяющих ощутить трагизм бега времени. Одним из основоположников метода, Г.С. Габаева, мы видим блестящим полковником Лейб-гвардии Саперного полка (1916), ударником-письмоводителем роты общих работ СЛОН (Соловецкого лагеря особого назначения, 1931) и заключенным на строительстве канала Москва — Волга (1936). Власть сознательно боролась с «вещевым фетишизмом» Императорского периода русской истории — и полковник Габаев стал одной из ее жертв [Кибовский, 2019. С. 20–25].

Как же портреты утратили имена?

Вспомним картину Н.П. Богданова-Бельского «Новые хозяева», написанную в 1913 г. «Некий кулак, красивый, с благородно классической бородой “укупил” дворянское имение! Почти чеховский “Вишневы сад”. Он в рубахе и жилете поверх рубахи. Семья пьет чай из “поповских” чашек, на которые в десятых годах появилась мода! ... Кругом кулака семья. Мебель красного дерева... Павловской эпохи или Александра I. Колонны отделяют другую комнату» [Милашевский, 1989. С. 50]. А на стенах —

портреты прежних владельцев имения. Уже в 1913 г., в год 300-летия династии Романовых, новым хозяевам барских усадеб имена стародавних хозяев — без надобности. Они вне сферы их интересов и потребностей. А теперь посмотрим на революционные зарисовки И.А. Владимирова, сделанные в годы Русской смуты: революционные солдаты палят из винтовок по парадным царским портретам в богатых резных рамах, прокалывают их штыками, сжигают на кострах... В этих условиях у портретов, запечатлевших лица ушедшей эпохи — офицеров и генералов, украшенных эполетами, аксельбантами и золотыми царскими орденами, — было мало шансов уцелеть, упокоившись в экспозициях и запасниках музеев или в частных собраниях коллекционеров, и ни малейшего шанса сохранить для Истории имена запечатленных персонажей.

Нередко автору книги приходилось исправлять ошибки предшественников — чаще случайные, а иногда — и преднамеренные, когда речь заходит об атрибуциях А.М. Горшмана, печально известного своими фальсификациями исторических фактов [Кибовский, 2019. С. 41, 86–94]. Не обошлось и без комических курьезов.

Среди атрибутированных в книге портретов мы видим миниатюру с изображением подполковника Павла Николаевича Глебова, участника штурма турецкой крепости Базарджик и ветерана Отечественной войны 1812 г. Два десятилетия тому назад миниатюра была ошибочно атрибутирована как портрет офицера Я.Г. Бежанова, якобы женатого на неведомой историком графине А.М. Скавронской. Кибовский обратился к подлинному формулярному списку офицера, в котором оказалась следующая запись: «Женат, у него жена Анисья Михайлова дочь, была помещицы графини Скавронской дворовая девка» [Там же. С. 186].

В коллекции Государственного музея А.С. Пушкина хранится овальный портрет благообразного седобородого генерала с множеством знаков отличия, считавшийся изображением старшего сына великого поэта — генерала Александра Александровича Пушкина. Кибовский неопровержимо доказал: перед нами парадный портрет светлейшего князя Итальянского графа Александра Аркадьевича Суворова-Рымникского, внука великого полководца [Там же. С. 358–359].

В частном собрании хранится миниатюра, приобретенная владельцем на престижном зарубежном аукционе и считавшаяся портретом известной княгини Е.Р. Дашковой (урожденной Воронцовой). И никого не смущало, что на груди «княгини», почему-то запечатленной в армейском мундире, четко прописан военный орден св. Георгия IV — награда сугубо «мужская», которую за всю историю ордена получили всего-навсего две женщины, ничего общего не имевшие с княгиней Дашковой. И на сей раз автор книги оказался на высоте, обосновав, что на портрете запечатлен храбрый гренадерский офицер и один из первых георгиевских кавалеров Семен Федоро-

вич Уваров, получивший свой орден в 1773 г. Портрет органично вписался в Пушкинскую эпоху: поэт вскользь упомянул имя офицера, отца графа Уварова, своего заклятого врага, в одном из произведений. Пушкин утверждал, что князь Потемкин называл отлично игравшего на бандуре офицера «Сенькою-бандуристом» [Пушкин, 1996. С. 156].

А.В. Кибовский, один из предков которого в составе Смоленского ополчения сражался на Бородинском поле и под Малоярославцем, очень остро ощущает личную включенность в Историю. Своей капитальной книгой он (вспомним Гамлета!) фактически вправил вывихнутый сустав времени, соединил распавшуюся связь времен, а наша историческая память обрела 500 новых имен. И эти новые имена помогают нам не только зримо представить прошлое, но и глубже понять былое.

По рецепту Блока. Желая соединить прошлое с настоящим и будущим, исследователь «допрашивает» былое, задавая ему вопросы, актуальные для дня сегодняшнего. Неожиданные для прошлого вопросы, которые оно само себе никогда не задавало. Но без ответа на эти вопросы мы никогда не сможем понять место минувшей эпохи в большом времени Истории, в длительной исторической протяженности. Вопросы эти касаются взаимоотношений образованного общества и власти, творца и читающей публики, «оракула веков» и безмолвствующего большинства. А.А. Блок видел сокровенный смысл золотого века русской культуры в «тайной свободе», воспетой Пушкиным.

Любовь и тайная Свобода
Внушали сердцу гимн простой,
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа. [Пушкин, 1994. С. 62]

Блок понимал «тайную свободу» не как свободу «личную», но как свободу творческой воли поэта, как своеобразную «прихоть», без которой не может быть свободы творчества. И трагический конфликт между поэтом и властью обусловлен не отсутствием политической свободы, а отсутствием свободы творческой. Пушкинская эпоха заканчивается, когда неумолимое время первоначально ограничивает, а затем и отнимает у поэта органично присущую ему свободу творчества. «Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл» [Блок, 1980. С. 160].

Смерть Поэта — это не только физическое исчезновение А.С. Пушкина, но и знаковый исторический ориентир — финал золотого века русской культуры, конец эпохи «тайной свободы». Эпоха «тайной свободы» умерла. И тот, кто претендует на творческое своеволие, на творчество как «при-

хоть», должен понимать: «тайную свободу» нельзя отыскать в настоящем. Поэтому нелепо роптать как на власть, так и на публику. Они бессильны повернуть время вспять и возродить золотой век, воскресить «тайную свободу» и даровать ее творцу. Но они не могут и отнять ее у него. «Тайную свободу» не дают, но ее можно взять, хотя реализовать ее удастся лишь в большом историческом времени, в длительной временной протяженности.

Библиография

Ахматова А.А. Слово о Пушкине // Ахматова А.А. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Москва, 1990. С. 109–110.

Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Об искусстве. Москва, 1980. 503 с.

Заболоцкий Н.А. Портрет // Заболоцкий Н.А. Избранные сочинения. Москва, 1991. С. 169.

Кибовский А.В. 500 неизвестных. Москва, 2019. 424 с.

Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. Москва, 1990. 624 с.

Кюхельбекер В.К. На смерть Якубовича // Поэты пушкинской поры. Избранные стихотворения. Москва, 1972. С. 215.

Милашевский В.А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. 2-е изд., испр. и доп. Москва, 1989. 398 с. (Художник и книга. Воспоминания).

Пушкин А.С. К Н.Я. Плюсковой // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 19 т. Т. 2, ч. 1. Москва, 1994. С. 62.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 19 т. Т. 19 (информационно-справочный). Москва, 1997. 1352 с.

Пушкин А.С. Table – talk // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 19 т. Т. 12. Москва, 1996. С. 156.

Эйдельман Н.Я. Твой восемнадцатый век. Москва, 1986. 286 с.

Экштут С.А. Живописный детектив: Расследования и находки. Москва, 2018. 464 с.

УДК 94(47+57)

С.Т. Минаков, S.T. Minakov

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ РЕСУРС ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ВОЕННОЙ ЭЛИТЫ 1920–1930-х ГОДОВ VISUAL SOURCES AS AN INFORMATION RESOURCE TO STUDY THE SOVIET MILITARY ELITE OF THE 1920s – 1930s

Аннотация: статья посвящена исследованию изобразительных источников в качестве ресурса визуальной информации для изучения лидеров советской военной элиты

1920–30-х гг. Некоторые из такого рода источников проанализированы как наглядный агитационно-пропагандистский материал в массовой пропаганде в СССР. Уделено внимание особым случаям их использования для восполнения лакун в представлениях о некоторых лидерах советской военной элиты (с привлечением для этого косвенных изобразительных документов).

Abstract: the article is devoted to the study of visual sources as a source of visual information for the study of the leaders of the Soviet military elite of the 1920s–30s. Some of these sources are analyzed as a visual propaganda material in mass propaganda in the USSR. Attention is paid to special cases of their use to fill in the gaps in the ideas of some leaders of the Soviet military elite (with the involvement of indirect visual documents).

Ключевые слова: историческая наука, изобразительные источники, военная элита, Ю.П. Анненков, И.И. Бродский, Л.Д. Троцкий, М.Н. Тухачевский, А.-Ж. Гро, Ж.-Л. Давид, Наполеон I.

Keywords: pictorial sources, Soviet military elite, Yu.P. Annenkov, I.I. Brodsky, L.D. Trotsky, M.N. Tukhachevsky, A.-G. Gros, G.-L. David, Napoleon I.

Лозунг «Искусство — в массы», вырвавшийся из горнила российской «мировой революции», был одним из логичных ответов на требования «восстания масс» [Ортега-и-Гассет, 2002]. «Новое средневековье» (воспользуясь мыслью и формулой Н.А. Бердяева [Бердяев, 1994]), вполне сознавая их дискуссионность, породило «культовую психологию» как элиты, рожденной революцией, так и масс, вырвавшихся на социально-политическую арену из небывалого доселе кровавого противостояния Первой мировой войны 1914–1918 гг. и российских революций 1917 г. Героика «Великой войны» и «Великой Революции» одновременно со стремительным бегством многомиллионных масс от апокалиптических бедствий этих эпохальных событий породили почти инстинктивную устремленность массового сознания (а скорее даже подсознания) к революционно-романтическим футуристическим грезам, способным как-то заглушить страх перед обрушившейся на них всеразрушающей реальностью и тотальной брэнностью бытия. «Вера, надежда, любовь», в неожиданной революционно-романтической тональности, совокупное наиболее впечатляющее и наглядное выражение находили в «премудрости» мировой революции и мирового коммунизма, воплощавшиеся массовым сознанием в «героическом волюнтаризме» их «вождей» и «героев», чей «культ» является не просто неотъемлемым свойством «романтической парадигмы» мировосприятия, но одной из фундаментальных основ средневекового мирознания «нового средневековья». Любой «культ» как сплавленная воедино «чудом, тайной и авторитетом» основа культурной системы, тяготея к «классике» и претендуя на «классичность», предполагает систему «табу», обрядовость и «канон». Устремленность «новосредневекового государства» к «канонизации» своих «вождей и героев» органично взаимосвязана с его стремле-

нием к превращению изобразительного искусства, как наиболее действенного средства пропаганды и агитации, в «государственную иконопись», которая укореняется более или менее жестко догматизированными стилистическими и изобразительными «канонами». Именно таким образом можно было эффективно реализовать лозунг «Искусство — в массы». В ракурсе и контексте приведенных выше соображений я намерен рассмотреть некоторые аспекты использования изобразительных источников в качестве источников визуальной информации при изучении советской военной элиты 1920—1930-х гг.

В начале 1923 г. в СССР готовились отметить 5-летний юбилей Красной армии. В ходе начавшейся подготовки в высших партийно-государственных кругах было принято решение о создании серии портретов руководителей и командиров Красной армии. Конечно же, начинать следовало с портрета ее официального вождя Л.Д. Троцкого, и в январе 1923 г. для этого в РВСР (Революционный военный совет Республики) был приглашен известный и популярный тогда «левый» художник Ю.П. Анненков.

Прежде чем написать портрет Троцкого в рост, Анненков сделал много карандашных набросков и портретов [Анненков, 2005. С. 627—629] в разной манере, с более или менее выраженной кубистической стилистикой. Некоторые из них художник использовал при работе над парадным портретом. В частности, для головы и лица Троцкого, вероятнее всего, послужил указанный по ссылке карандашный портрет [Там же. С. 629]. Натурные материалы выполнены Анненковым в его мастерской (фотографии позировавшего ему Троцкого сохранились; см., например: ok.ru/erziamuseum/topic/68737269694707).

Стилистика портрета Троцкого во весь рост имеет явное кубистическое влияние. В то же время само изображение официального «вождя Красной армии» при всем «авторском своеволии» Анненкова выдержано в уже сложившихся нормах советско-революционной «иконописи вождей». Монументальный Троцкий, практически поглощающий все пространство полотна, представлен в кожанных плаще и фуражке-картузе, с очками (летчика, мотоциклиста), с вскинутой, как положено «вождю», головой, развернутой в полупрофиль в ту же сторону, что и выброшенная с указующим перстом правая рука. Этот жест, столь часто встречающийся на официальных портретах (в т.ч. в группе) и у скульптур В.И. Ленина, к 1923 г., как видим, уже стал каноническим элементом в изображении высших советских «вождей». Он восходит к античности, особенно римской (к изображениям императоров), и показывает, что те ведут всех в победоносное и лучшее будущее, недоступное самостоятельному пониманию масс. Фигуре Троцкого придан едва заметный, но очевидный, романтический флер, напоминающий картины А. Гро «Бонапарт на Аркольском мосту» (ru.wikipedia.org/wiki) и Ж.-Л. Давида «Наполеон на перевале Сен-Бернар» (artgift.e crater.com.au/p/27725707/napoleon-crossing-the-alps-art).

Уместно заметить, что И.В. Сталин значительно реже изображался подобным образом. Ему был свойственен другой канонический жест — Наполеона I: ладонь руки, засунутая за борт наглухо застегнутой шинели. Да и сама сталинская шинель ассоциировалась с серым походным сюртуком Наполеона. «Шинельность» сталинских плакатных портретов и скульптур, особенно в 1930-е гг., придавала его облику фундаментальность, жесткость, революционную суровость и аскетизм «Вождя». Еще один его канонический жест на агитационно-пропагандистских изображениях (плакатах, открытках) — поднятая вверх (на уровне виска) правая рука, которой он одновременно как бы и приветствовал, и благословлял находившиеся, как правило, у его подножия массы людей. И если революционно-романтический порыв и призыв Троцкого вызывал ассоциации с образами «бонапартов» (революционных генералов) Великой французской революции, а кубистическая стилистика рождала в памяти футуристические строчки В.В. Маяковского, Велимира Хлебникова и В.В. Каменского, то благодаря скульптурной основательности, незыблемости публично-пропагандистский образ Сталина ассоциировался с Наполеоном-императором. Эта разность в изображении «вождей» 1920-х и 1930-х гг. не только указывала на разность (противоположность) самих вождей, но и была наглядна для восприятия общего эпохального окраса советского государства и советского общества.

«Когда летом 1923 года портрет Троцкого был, наконец, закончен, Реввоенсовет организовал по этому случаю весьма торжественную однодневную его выставку для командиров Красной армии. Веселое, горлающее сборище крепкотелых молодцов, махорочных курильщиков, опьяненных недавними победами: будущие генералы и маршалы СССР. Среди присутствовавших были: Тухачевский...; Сокольников...; Смилга...; Уншлихт...; Раскольников...; Зоф...; Муралов...; Антонов-Овсенко... и другие, которых я забыл... Дней через пять Тухачевский тоже позировал мне для карандашного портрета, находящегося у меня» [Анненков, 2005. С. 642–643; Минаков, 2016. С. 160]. Будучи не «человеком власти» и не приближенным к власти, но лишь художником, хотя и востребованным ею в те годы, Анненков перечислил военных, которые в наибольшей мере были тогда на слуху у общественного мнения.

В 1923 и 1924 г. он сделал карандашные портреты некоторых из перечисленных военачальников: Н.И. Муралова (www.pv-gallery.ru/information/8672/?PAGE=21), К.Е. Ворошилова (picryl.com/media/portrait-of-kliment-vorochilov-by-yury-annenkov-moscow-1923), В.И. Зофа (www.pv-gallery.ru/information/8672/?PAGE=11). Однако вторым советским «военным вождем», к воплощению образа которого в июле 1923 г. приступил художник после завершения портрета Троцкого, был М.Н. Тухачевский — одна из самых популярных в этой сфере личностей в СССР

и в Европе [(АРФ. Д. 10. Л. 4125, 4131, 4133), терроризировавший ее символ и идеолог «мировой революции на штыках» [Ленин, 1999. С. 428, 429, 459, 460; Минаков, 2000. С. 313–317]. Переименование уральского городка Миасс в Тухачевск в августе 1923 г. [Телеграмма Миасского городского Совета, 1923] в ожидании новой волны «мировой революции» («германского Октября») превращало его в прижизненный памятник и оказывалось своего рода официальной политической сакрализацией.

В таком контексте и появился карандашный портрет Тухачевского (blog.dp.ru/post/1292) [Минаков, 2016. С. 160], скорее всего сохранившийся лишь потому, что остался в личном фонде Анненкова. Этот своего рода проект, эскиз будущего официального портрета выполнен в изобразительной стилистике, отражавшей, хотя и не навязчиво, кубистические увлечения художника, как и в портретах Троцкого. Такая художественная манера в годы господства идеологии «мировой революции» казалась наиболее революционной, особенно при художественном воплощении одного из самых «революционных генералов» Советской Республики, воплощавшего в себе саму «революционную наступательную войну». Портрет кажется вполне реалистичным, но в то же время пронизан стилистикой «кубистического карнавала». Более того, в облике Тухачевского слегка гротескно присутствуют некоторые характерные элементы его лица, прежде всего нос. Это не всегда заметно на фотографиях военачальника, но встречается в описании его внешности [Орлов, 1998. С. 113], а также на дружеских шаржах на него [Минаков, 2000. С. 311]. Такие шаржи, датируемые 1924 г., сохранились как на Тухачевского, так и на Троцкого, Ворошилова и Орджоникидзе [Там же]. Датировка обусловлена тем, что Тухачевский изображен в форме «службы Генерального штаба», которая была изменена в 1925 г., и что он был переведен с должности командующего Западным фронтом на должность помощника начальника Штаба РККА в марте 1924 г., и потому не мог ее носить до того времени.

Сам факт появления дружеских шаржей на «вождей» Красной армии — весьма показательный идеологический признак 1-й половины 1920-х гг., признак сохранившейся со времени Революции и Гражданской войны демократизма внутри политической и военной элиты, признак ее сохранявшейся органичной связи с революционными массами. «Осмеяние вождей» еще не было табуировано и не могло трактоваться как их оскорбление, покушение на их «величие» и «сакральность». Дружеский шарж — доброжелательная карикатура, направленная не на разоблачение, развенчание личности, особенно личности выдающейся, прославленной, «культовой», не стремление унижить ее, вызвать злую насмешку. Дружеский шарж — это шутивное изображение такой личности, предполагающее гротеск, но не оскорбление, одна из форм ее прославления и возвеличивания, как ни покажется это парадоксальным.

Дружеский шарж, как и карикатура, является одной из форм «карнализации» образа. По определению М.М. Бахтина, «карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его праздничная жизнь»; «празднество (всякое) — это очень важная первичная форма человеческой культуры. ...Празднество всегда имело существенное и глубокое смысловое, мирозерцательное содержание» [Бахтин, 1990. С. 13]. В таком смысле Революция и «революционное время» вообще — «праздничное время» по существу; время Произвола и Свободной Воли, исключаящее подчинение Необходимости, Принуждению; время свободного творчества. Это — время «революционного хаоса», предоставляющего широкие возможности и открывающее перспективы для свободного созидания «нового Космоса». Оно противоположно времени «установившегося» Космоса и Порядка, т.е. Принуждения человека к правилам поведения и жизни. В этом смысле можно условно разделить 1920-е и 1930-е гг.: 1920-е гг. — время продолжения, но уже угасающей, свободы революционного творчества; 1930-е гг. — время уже сформировавшегося «нового Космоса», который не может допустить «осмеяние» «вождей», угрожающее разрушением их «сакральности» как одной из его несущих опор (особенно, если «новый Космос» конструируется на «культурных», «квази-религиозных», «новосредневековых» основах) [Бердяев, 1994. С. 413—415; Бердяев, 1997. С. 370, 371, 373, 380, 386, 403].

Однако большой портрет Тухачевского не был создан Анненковым. Возможно, потому, что с августа 1923 г. в верхах возникли серьезные подозрения, что тот, в ту пору командовавший Западным фронтом, вынашивает бонапартистские замыслы [Минаков, 2016. С. 146—193]. В связи с ними были предприняты попытки сместить его с должности, что и удалось сделать в марте 1924 г. [Минаков, 2000. С. 375—384]. В силу этого такое прославление Тухачевского в качестве одного из «вождей Красной армии» показалось политически неуместным.

В стилистике портретов Тухачевского работы Анненкова, как и портретов Троцкого, выражена не всегда и не сразу осознаваемая «революционная праздничность», «революционная карнавальность». И Троцкий, и Тухачевский, наверное, не осознавая того, были ярким выражением «Праздника Революции», отразившегося в их портретах.

Однако в контексте рассматриваемой проблемы мне представляется целесообразным обратить внимание на несколько своеобразное изображение внешности Тухачевского в бытность его подпоручиком императорского лейб-гвардии Семеновского полка. Постараюсь пояснить своеобразие этого изобразительного источника и проанализировать его.

До нас не дошло практически ни одного изображения Тухачевского в период его службы в старой русской армии (точнее, в императорской гвардии) — подпоручиком лейб-гвардии Семеновского полка в период Первой

мировой войны, в т.ч. во время пребывания в плену. Сохранилось лишь одно словесное описание его и его лица того времени, оставленное близким приятелем, французом, саперным лейтенантом Реми Руром (позднее ставшим журналистом и писавшим под псевдонимом Пьер Фервак), когда они оба находились в интернациональном лагере военнопленных офицеров армий стран Антанты в Ингольштадте (1916—1917). Словесный портрет интересен тем, что Пьер Фервак свое описание внешности молодого русского офицера подкрепляет ссылкой на художественное изображение другой выдающейся личности, в которой автор воспоминаний увидел лицо подпоручика Тухачевского: «Михаил Тухачевский..., — передает свое первое впечатление Фервак, увидев в лагере новичка, русского офицера. — Это был юноша, с движениями вразвалку (во французском оригинале буквально “развинченный”; по свидетельству другого приятеля по плену, у него была “несколько развихленная, но упорная и даже стремительная походка” [Цуриков, 1927] — прим. С.М.), худой, но весьма изящный в своем потрепанном мундире. Смугловатое (во французском оригинале “матовое”, “тусклое” — прим. С.М.) лицо, латинские черты, черные, прямые, гладкие (во французском оригинале “приплюснуты”» — прим. С.М.) волосы — все это очень напоминало лицо Бонапарта в Итальянской армии. Если когда-нибудь этот молодой человек потеряет свой красный генеральный штаб, он легко найдет себя на сцене исторического фильма. Никто в мире не представит так хорошо, если не принимать во внимание его фигуру, Корсиканца с прямыми волосами» [Fervacque, 1928. P. 13].

Отмеченное Ферваком чрезвычайное сходство Тухачевского-подпоручика с Бонапартом эпохи Итальянской армии (1796—1797 и 1800 г.) позволяет нам составить представление о том, как в 1916 г. выглядел будущий советский полководец

Иконография Наполеона I необъятна (как и «наполеоновская историография»), даже если иметь в виду лишь его прижизненные портреты, написанные более или менее известными художниками с натуры, в т.ч. в Итальянском походе (1796—1797) и гравюры для многотиражных изданий, журналов, газет, брошюр, памфлетов. К числу самых известных, представляющих собой выдающиеся произведения искусства, относятся три: «Наполеон на Аркольском мосту» А. Гро (ru.wikipedia.org/wiki), который сопровождал генерала Бонапарта в этом походе; «Наполеон на перевале Сен-Бернар» Ж.-Л. Давида (<https://artgift.ecrater.com.au/p/27725707/napoleon-crossing-the-alps-art>); неоконченный портрет Бонапарта работы того же художника (www.liveinternet.ru/users/3094518/post428170401). Судя по описанию, Фервак вряд ли имел в виду указанное полотно А. Гро: здесь у молодого Наполеона темно-русые (а не черные) пышные, слегка выющиеся волосы. На неоконченном портрете у Бонапарта тоже темно-русые и тоже слегка выющиеся волосы, хотя и как бы «приглаженные» ко

лбу. Похоже, что Фервак имел в виду «Наполеон на перевале Сен-Бернар» Давида. Тут волосы действительно прямые и черные, а лицо имеет несомненное сходство с молодым и худым Тухачевским. Во время Итальянского похода болезненно худой (даже тощий) Бонапарт, в соответствии с тогдашней модой, носил длинные волосы с челкой (прическу в обиходе называли «собачьи уши»). Таким его изобразили Гро и Давид на неоконченном портрете. К 1800 г. он обрезал волосы (в моду вошла другая прическа) и внешне напоминал давно не стриженного человека. Так выглядел и Тухачевский после очередного побега и длительного скитания по Германии, схваченный немецкими жандармами и водворенный в лагерь для военнопленных в крепости Ингольштадт.

Думается, однако, что на Фервака повлияло свидетельство одного из современников Наполеона Бонапарта, описавшего его 1800 г., во время «второй Итальянской кампании»: «Взгляд пристальный, глаза выразительные, волосы черные и гладкие; белки глаз и лицо — лимонного цвета» [цит. по: Лашук, 2008. С. 138]. Возможно, Фервак читал какие-то воспоминания о Наполеоне и это описание осело в его памяти. Впрочем, следует заметить, что цвет волос и у Наполеона, и у Тухачевского был темно-русый, а не черный. Приведем свидетельство Д. Давыдова, увидевшего Наполеона совсем близко во время его переговоров с Александром I в Тильзите в 1807 г.: «Все виденные мною до того времени портреты его, не имели ни малейшего с ним сходства. Веря им, я полагал Наполеона с довольно большим и горбатым носом, с черными глазами и волосами, словом, истинным типом италийской физиономии» [Давыдов, 1962. С. 253]. Будущему герою Отечественной войны 1812 г. удалось встретиться с Наполеоном «лицом к лицу», когда тот на какое-то время задержался у входа в резиденцию Александра I, прямо взглянув на молодого русского гусара: «Я увидел человека лица чистого, слегка смугловатого, с чертами весьма регулярными. Нос его был небольшой и прямой, на переносице которого едва приметна была весьма легкая горбинка. Волосы на голове его были не черные, но темно-русые, брови же и ресницы ближе к черному, чем к цвету головных волос, и глаза голубые, — что, от его почти черных ресниц, придавало взору его чрезвычайную приятность. Наконец, сколько раз не случилось мне видеть его, я ни разу не заметил тех нахмуренных бровей, коими одаряли его тогдашние портретчики-памфлетисты» [Там же. С. 254]. Очевидно, черными волосы казались вследствие их немытости (в условиях похода у Наполеона и в обстоятельствах очередного побега из плена у Тухачевского). Указанным обстоятельством можно объяснить и то, что они выглядели будто приплюснутыми к голове. Но так или иначе, облик подпоручика императорской гвардии Тухачевского в 1916 г., в плену, в Ингольштадте, можно представить, взглянув на картину Ж.-Л. Давида «Наполеон на перевале Сен-Бернар».

Молодой Тухачевский замечал и вполне осознавал свое внешнее сходство с Наполеоном Бонапартом (либо это было замечено другими, обратившими его внимание на такое сходство) и «снимался на фото в наполеоновских позах» [Сабанеев, 2004. С. 190]. Конечно, все это делалось в шутку. Известно, что Тухачевский, убежденный в древнем аристократическом происхождении, воспитанной в духовной атмосфере декаданса, был любителем всевозможных розыгрышей, порой весьма кощунственных по отношению и к христианским, и к советско-марксистским нравственно-политическим ценностям [Там же. С. 190—191]. Поэтому эпатажное позиционирование себя перед фотоаппаратом в «наполеоновских позах», равно как и не менее эпатажное заявление о своей приверженности древнерусскому язычеству, бесспорно, имело «карнавальный характер».

Сказанное выше об отмеченном Ферваком портретном сходстве подпоручика Тухачевского с молодым Бонапартом ко времени публикации воспоминаний последнего имело и особый политический смысл. Их публикация (в сентябре 1927 г. в периодическом издании, а в начале 1928 г. в книжке), несомненно, была обусловлена повышением интереса к начальнику Штаба Красной армии Тухачевскому как к потенциальному «русскому Наполеону» в белоэмигрантских кругах, в частности со стороны лидера русской военной эмиграции и в скором времени председателя Русского общевосточного союза (РОВС) генерала А.П. Кутепова, заинтересовавшего личностью «вождя Красной армии» и высшие политические и военные круги Франции [М.Н. Тухачевский, 1997. С. 238—243]. Воспоминания Фервака стали своего рода ответом на политический запрос со стороны именно этих кругов (написанные и опубликованные на французском языке, они были рассчитаны главным образом на франкоязычного читателя), а также на публиковавшиеся в белоэмигрантском издании «Россия» воспоминания другого приятеля Тухачевского по германскому плену в Ингольштадте, бывшего армейского прапорщика, а к 1927 г. известного в русском белом зарубежье и близкого к Кутепову писателя и журналиста Н.А. Цурикова [Цуриков, 1927]. Воспоминания того также давали ответ на «наполеоновские» надежды белой эмиграции. Оба автора, в чем-то соглашаясь и полемизируя друг с другом, дополняя друг друга, пришли к выводу: несмотря на внешнее сходство, Тухачевский не являлся «потенциальным Наполеоном»: по характеру и воспитанию (Фервак), по служебному положению (Цуриков). Однако само указание Фервака на их сходство, бесспорно, действовало на подсознание, на эмоциональное восприятие французского читателя.

М.Н. Тухачевский остается выдающейся личностью в мировой истории и судьбоносной — в истории России (СССР) новейшего времени, спорной в официальных, государственных и морально-этических оценках — от «врага народа» (в традиции 1937 г.) до «невинной жертвы сталинских ре-

прессий» (в традиции «оттепели» 1960-х гг.). Этот исторический, военный и военно-государственный деятель полярно воспринят общественным сознанием. Он и действительно был личностью противоречивой. В силу обвинений в заговоре против Сталина и в подготовке военно-государственного переворота, ареста и расстрела летом 1937 г. значительная часть историко-документального материала оказалась в распоряжении НКВД, а затем и в его архивах. Все же реликвии изобразительно-художественного характера (портреты, написанные или нарисованные художниками, плакаты и открытки, выпускавшиеся массовыми тиражами и др.) в силу «культы Тухачевского», пропагандировавшегося партийно-государственными структурами в 1930-е гг., были изъяты из массовой официальной пропаганды и уничтожены либо запрятаны в запасниках музеев и в спецхранах архивов. Некоторые такого рода реликвии могли случайно сохраниться, лишь оказавшись за границей, в частных личных архивах, коллекциях и (гораздо реже) в семейных архивах у граждан СССР. Всякого рода упоминание Тухачевского, с нейтральной и даже отрицательной оценкой, могло вызвать обвинение в антисоветской пропаганде и репрессии. Поэтому особую ценность представляют те из них, что уцелели, прежде всего — портреты, написанные с натуры не только Анненковым, но также Г.С. Верейским и И.И. Бродским.

В социально-политическом ракурсе особый интерес представляет выполненный Бродским в 1932 г. портрет Тухачевского (bidspirit.com/ui/lotPage/source/catalog/auction/1199/lot/42880), для которого фрагментарно использовано его изображение к картине «Заседание Революционного военного совета СССР» (hodor.lol/post/149422). Однако для многофигурной официальной композиции использована фотография 1925 г., часто публиковавшаяся в 1931—1936 гг. в официальных массовых изданиях: учебнике по «История СССР» (1936), центральных газетах, соответствующем томе «Малой советской энциклопедии» (1932) (deduhova.ru/statesman/mihail-nikolaevich-tuhachevskij) [Минаков, 2016. С. 160]. И это неспроста: в средствах партийно-государственной пропаганды наглядный пропагандистский материал, прежде всего портреты «вождей», должны были передавать их лица с документальной точностью, но в выигрышном ракурсе, для чего их разрешалось ретушировать. Рассматриваемый портрет Тухачевского создавался для почтовой открытки (издана массовым тиражом в 1932 г.), поэтому Бродский должен был исключить авторское видение и скопировать его лицо с известной фотографии. Это был год очередного всплеска популярности, можно сказать «культы», Тухачевского, санкционированного свыше и обусловленного успехами технической модернизации Красной армии, ведущей фигурой в организации которой был этот военачальник.

Вполне логично, что после объявления его «изменником родины», «заговорщиком» и «врагом народа» (1937) открытку изъяли из продажи

и публичных хранилищ и уничтожили. Однако у частных лиц сохранились отдельные экземпляры. Один из них интересен не только как портрет военачальника, использовавшийся в пропаганде и агитации в 1-й половине 1930-х гг., но и как исторический источник для изучения общественного мнения и общественной реакции на репрессии 1937–1938 гг., в данном случае — на «дело Тухачевского». Эта открытка перечеркнута косым крестом красными чернилами перьевой ручкой, а сверху ею же сделана надпись: «Враг народа». Несомненно, это было сделано в 1937 г. Напрашивается вопрос: почему обладатель открытки не уничтожил ее? Обычно люди, с абсолютным доверием относившиеся в 1930-е гг. к официальной информации и материалам партийно-государственной пропаганды, искренне питали негативные чувства к «врагам народа» и уничтожали такого рода реликвии. Уничтожали их и потому, что увидевший такую открытку посторонний мог сообщить в НКВД о владельце как почитателе и пособнике «врага народа». А это неизбежно влекло за собой обвинение в антисоветской, контрреволюционной деятельности. Храня у себя открытку, ее обладатель серьезно рисковал. Можно предположить, что он относился к почитателям Тухачевского и не верил в то, что последний — «враг народа» и «изменник Родины», однако на всякий случай сделал надпись и перечеркнул изображение, но не перечеркнул лицо и не зачернил его, как часто делалось в подобных случаях.

В рассматриваемом выше аспекте следует обратить внимание на некоторые сугубо агитационно-пропагандистские изображения Тухачевского середины — второй половины 1930-х гг., когда его утверждали в качестве одного из высших знаковых вождей Красной армии. В соответствии с уже выработанным партийно-государственным советским «иконографическим каноном» на публиковавшихся в газетах, прежде всего в армейской «Красной Звезде», групповых снимках центральное место занимала «тройка»: Ворошилов (нарком обороны) — в центре, Тухачевский (заместитель наркома) — справа от него (его «права рука»), Гамарник (заместитель наркома, начальник политуправления) — слева. На фотографиях в массовых многотиражных изданиях, запечатлевших «военных вождей» на парадах, Ворошилов стоял на ступеньку выше остальных, поэтому воспринимался как главный.

Информативным изобразительным источником является упомянутая выше картина И.И. Бродского «Заседание Революционного военного совета СССР», написанная в двух вариантах (textarchive.ru/c-1256665-p3.html; ok.ru/tukhachevsky/topic/66722060563819). При работе над ними художник использовал фотографии заседания реввоенсовета (РВС) (lemur59.ru/node/6101; history.wikireading.ru/305134) и высших руководителей Красной армии конца 1920-х гг. (www.vko.ru/biblioteka/protivovozdushnaya-oborona-kronshtadta-mart-1921-g; rufort.info/index).

php?topic=332.20). Эти полотна обычно датируют 1928 г., однако при идентификации состава изображенных на них лиц возникает необходимость в уточнении датировки.

Ворошилов занял должность Председателя РВС СССР и наркома по военным и морским делам после смерти М.В. Фрунзе,

Рассмотрим первый вариант картины. Наряду с К.Е. Ворошиловым, ставшим председателем РВС СССР и наркомвоенмором в конце октября 1925 г., мы видим его 1-го заместителя И.С. Уншлихта, 2-го заместителя С.С. Каменева, начальника Политуправления РККА А.С. Бубнова, начальника Штаба РККА М.Н. Тухачевского, командующего Белорусским военным округом А.И. Егорова, начальника Военно-морских сил РККА Р.А. Муклевича, главного инспектора кавалерии РККА С.М. Буденного и др. Сомнение в датировке вызывает присутствие исключенных из РКП(б) в декабре 1927 г. Н.И. Муралова (как сторонника Л.Д. Троцкого с 1923 г.) и М.М. Лашевича (textarchive.ru/c-1256665-p3.html) — активных участников внутривластной борьбы в 1925–1927 гг. Лашевич, который был 2-м заместителем наркома и председателя РВС СССР до мая 1927 г., сидит не рядом с Ворошиловым, а в конце левого (от Ворошилова) ряда; следовательно, он уже не замнаркома. С.С. Каменев, назначенный 2-м заместителем наркома в мае 1927 г., помещен в правом (от Ворошилова) ряду после Тухачевского. Если бы он был замнаркома, то должен был согласно должностной иерархии сидеть по левую руку от Ворошилова. Все это дает основания полагать, что первый вариант картины был написан около 1926 г.

Оригинал второго, «исправленного», варианта «Заседания Революционного военного совета СССР» был уничтожен после «большой чистки» в комсоставе Красной армии (1937–1938); сохранились лишь экземпляры открытки 1928 г. (streetmarket.ru/item/83027265_42793). Этот вариант написан с учетом номенклатуры членов РВС СССР уже после 1927 г. (удалены Муралов и Лашевич; размещены новые лица — И.П. Уборевич, А.И. Кокк, Р.П. Эйдеман; внесены несущественные изменения в положение отдельных фигур, в частности Тухачевского и С.С. Каменева (ok.ru/tukhachevsky/topic/66722060563819), т.е. скорее всего действительно в 1928 г.

Представление о морально-политической атмосфере, в которую были погружены советские граждане в 1934–1936 гг., дает фотография одной из центральных улиц Ленинграда во время Первомайского праздника 1936 г. На ней в уже устоявшейся традиционной схеме праздничного убранства городов, особенно столиц, сохранившейся до конца советской государственности, мы видим на зданиях огромные портреты главных «военных вождей»: в центре — Ворошилова, справа от него — Тухачевского, слева — Буденного (<http://chugunka10.net/forum/showthread.php?t=9767>) [Миныхов, 2016. С. 320]. Так гражданам внушали (просто и доходчиво), кто

является персонами-символами Красной армии. В контексте трагически-резко изменившейся спустя год такого рода символики указанный состав главных военных вождей СССР представляется рядовому современному российскому гражданину непривычным, можно сказать — удивительным.

В то же время здесь уместно обратить внимание и на наличие фотографий частного свойства, разрушающих сложившиеся стереотипы о взаимоотношениях политических и военных лидеров высшего слоя советской элиты. Так, на фотографии лета 1934 г. зафиксированы сидящие на парковой скамейке находящиеся на отдыхе в государственном санатории «Холодная речка»: А.И. Егоров, К.Е. Ворошилов, И.В. Сталин, М.Н. Тухачевский и А.И. Микоян (перечислены в порядке расположения фигур на снимке). Все они улыбаются, а Тухачевский, сидящий между Сталиным и Микояном, похоже, обнимает их за спины (myhistori.ru/blog/43254131979/Stalin,-kakim-ego-znali-edinitysi:-Fotografii-«vozhdya-narodov»). На плакате 1936 г. изображены «главные вожди» Красной армии и Советского Союза: Ворошилов, Тухачевский, Гамарник и Егоров [Минаков, 2016. С. 321]. Бросается в глаза, как ярко и доходчиво для массового восприятия выражена «примитивная каноничность» их размещения: в центре — Ворошилов (самый большой по размеру), справа от него — Тухачевский, слева — Гамарник (он меньше Тухачевского), крайний слева — Егоров (меньше Гамарника). А главная фигура — Сталин: его фигура намного превышает по размеру все остальные и возвышается за их спинами; «каноническим» жестом поднятой правой руки он одновременно приветствует массы советских людей и благословляет их. Такая композиция напоминает архитектурную конструкцию из незыблемых «колонн». Эффект «скульптурной колоннады» достигается длиннополыми кавалерийскими шинелями, вращающимися в изображенные в самом низу плаката празднично улыбающиеся, приветствующие друг друга массы (в красноармейцев в касках, авиационных и танковых шлемах и простой советский народ): «народ и армия едины» во главе с «вождями». На рассматриваемом экземпляре плаката лица Тухачевского и Гамарника, объявленных «врагами народа» в июне 1937 г., вырезаны, а лицо Егорова (тоже репрессированного, но в марте 1938 г.) осталось нетронутым. Из этого следует, что корректировке плакат подвергся именно в 1937 г.

Рожденная кровью, пылью и пороховой гарью Революции и Гражданской войны, одержимостью ранней советской революционной элиты стилистика советского изобразительного искусства из революционно-романтического футуризма 1920-х гг. стремительно трансформировалась в фундаментализм «социалистического реализма» Великого Инквизитора 1930-х гг. Ее изучение способствует реконструкции восприятия советской военной элиты общественным сознанием в указанный период и лучшему пониманию характера изменений. Проанализированные изобразительные источники позволяют оценить агитационно-пропагандистские свойства,

целенаправленно в них заложенные официальной идеологией, и «знаковые» элементы, структурировавшие «каркас» и внутрикорпоративную иерархию «вождей» советской военной элиты в 1920—1930-е гг. В этих целях художники использовали обусловленные временем, общественными настроениями и требованиями правящей элиты художественные приемы. Наблюдаются «канонизация» некоторых из них, тяготение к «иконописной» нормативности. В некоторых случаях возможно использование визуальной информации «опосредованным» образом — как в случае с Тухачевским в период плена во время Первой мировой войны, чья внешность реконструируется на основе прижизненных изображений молодого Наполеона благодаря их портретному сходству. Это обстоятельство, бесспорно, явилось фактором, способствовавшим формированию «наполеоновской легенды» Тухачевского, сыгравшей определенную роль в его военно-политической судьбе.

Библиография

ГАРФ. Ф. 5853. Оп. 1. Д. 10. Л. 4125, 4131, 4133.

Анненков Ю.П. Портрет К.Е. Ворошилова. 1923 г. Электронный ресурс: picryl.com/media/portrait-of-kliment-vorochilov-by-yury-annenkov-moscow-1923 (дата обращения 29.03.2019).

Анненков Ю.П. Портрет В.И. Зофа. 1924 г. Электронный ресурс: www.pv-gallery.ru/information/8672/?PAGE=11 (дата обращения 29.03.2019).

Анненков Ю.П. Портрет Н.И. Муралова. 1924 г. Электронный ресурс: www.pv-gallery.ru/information/8672/?PAGE=21 (дата обращения 29.03.2019).

Анненков Ю.П. Портрет М.Н. Тухачевского. 1923 г. Электронный ресурс: blog.dp.ru/post/1292 (дата обращения 29.03.2019).

Анненков Ю.П. и *Троцкий Л.Д.* (фотография). Электронный ресурс: ok.ru/erziamuseum/topic/68737269694707 (дата обращения 29.03.2019).

Бродский И.И. Заседание Реввоенсовета СССР. 1928 г. Электронный ресурс: hodor.lol/post/149422 (дата обращения 29.03.2019).

Бродский И.И. Открытка «Товарищ Тухачевский М.Н. — заместитель наркомвоенмора, член РВС СССР». Издание ИЗОГИЗ, 1932. Электронный ресурс: bidspirit.com/ui/lotPage/source/catalog/auction/1199/lot/42880/Бродский-И-И (дата обращения 29.03.2019).

Гро А.-Ж. Наполеон Бонапарт на Аркольском мосту. Конец 1796 — начало 1797 г. Электронный ресурс: ru.wikipedia.org/wiki (дата обращения 29.03.2019).

Давид Ж.-Л. Наполеон Бонапарт на перевале Сен-Бернар. 20 мая 1800. Электронный ресурс: artgift.ecrater.com.au/p/27725707/napoleon-crossing-the-alps-art (дата обращения 29.03.2019).

Давид Ж.-Л. Наполеон Бонапарт (неоконченный портрет). Около 1797—1798 г. Электронный ресурс: www.liveinternet.ru/users/3094518/post428170401 (дата обращения 29.03.2019).

20-е заседание РВС СССР под председательством Ворошилова. 1928 г. Фотография. Электронный ресурс: streetmarket.ru/item/83027265_42793 (дата обращения 10.09.2019).

Ленинград 1 мая 1936 г. Фотография. Электронный ресурс: chugunka10.net/forum/showthread.php?t=9767 (дата обращения 10.09.2019).

Образы революции. Электронные ресурсы: zen.yandex.ru/media/art_telling/vstrechi-annenkov-trockii-5bfe4a10ce540f00ac3d095f; revolution.rhga.ru/section/obrazy-revolucii/lev-trotsky-yuriy-annenkov-i-portrety-trotskogo-raboty-annenkova.html (дата обращения 29.03.2019).

Сталин И.В., Ворошилов К.Е., Тухачевский М.Н., Микоян А.И., Егоров А.И. на государственной даче «Холодная речка». Фотография. Электронный ресурс: myhistori.ru/blog/43254131979/Stalin,-kakim-ego-znali-edinitsyi:-Fotografii-vozhduya-parodov (дата обращения 29.03.2019).

Тухачевский М.Н. Фотография. 1925 г. Электронный ресурс: deduhova.ru/statesmap/mihail-nikolaevich-tuhachevskij (дата обращения 29.03.2019).

Тухачевский М.Н. Фотография. 1927 г. (позирует И.И. Бродскому для картины «Заседание Реввоенсовета СССР») Электронный ресурс: www.vko.ru/biblioteka/protivovozdushnaya-oborona-kronshtadta-mart-1921-g (дата обращения: 29.03.2019).

Тухачевский М.Н. Фотография. 1930 г. Электронный ресурс: rufort.info/index.php?topic=332.20 (дата обращения 29.03.2019).

Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Москва, 2005. 732 с.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1990. 543 с.

Бердяев Н.А. Новое средневековье // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. Москва, 1994. С. 406–463.

Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма // Бердяев Н.А. Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва, 1997. С. 245–412.

Давыдов Д.В. Сочинения. Москва, 1962. 612 с.

Лашук А. Наполеон. История всех походов и битв. 1796–1815. Москва, 2008. 928 с.

Ленин В.И. Известные документы. 1891–1922 гг. Москва, 1999. 607 с.

Минаков С.Т. Заговор «красных маршалов». Тухачевский против Сталина. Москва, 2016. 528 с.

Минаков С.Т. Советская военная элита 20-х годов: состав, эволюция, социокультурные особенности и политическая роль. Орел, 2000. 560 с.

М.Н. Тухачевский и «военно-фашистский заговор» // Военно-исторический архив. Вып. 1. Москва, 1997. 256 с.

Орлов В.Г. Двойной агент. Москва, 1998. 350 с.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Москва, 2002.

Сабанев Л.Л. Тухачевский реальный и Тухачевский мифический // Сабанев Л.Л. Воспоминания о России. Москва, 2004. 268 с.

Телеграмма Миасского городского Совета // Военный вестник. 1923. № 25.

Цуриков Н.А. Генерал Тухачевский. Листки воспоминаний // Россия. Ч. 5, № 10. Париж, 30.10.1927. 2 с.

Fergoacque P. Le chef de l'armée Rouge – Mikail Toukatchewski. Paris, 1928. 252 p.

УДК 730 + 73.021 + 72.021.2 + 75.021.2

Д.Н. Тугаринов, D.N. Tugarinov

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ (ЭСКИЗЫ, НАБРОСКИ) КАК ИСТОЧНИКИ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ ИСТОРИКА ИСКУССТВА – ИССЛЕДОВАТЕЛЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ СКУЛЬПТОРА

PRE-MATERIALS (SKETCHES AND ROUGH DRAWINGS) AS SOURCES OF VISUAL INFORMATION FOR ART HISTORIAN – RESEARCHER OF SCULPTOR'S STUDIO

Аннотация: в статье рассматривается значение подготовительных материалов (эскизов и набросков) в творчестве художников — живописцев, скульпторов, а также архитекторов. На примере ряда крупных монументальных произведений автор показывает процесс создания той или иной работы, доказывая важность эскизов в искусстве в целом; рассказывает о созданных им памятниках в городах России и Европы и о том, какую роль в творческом процессе сыграли эскизы, как они отличаются от готовых произведений.

Abstract: the article considers the role of pre-materials (sketches and rough drawings) in art of painters, sculptors, architects. Using a wide range of monumental pieces of art as an example the author shows the process of its creating and the important role of sketches in art in general. Also the author tells about the monuments in Russia and Europe made by himself, how sketches helped him and what's the difference between pre-materials and final works.

Ключевые слова: историческая наука, скульптура, эскизы, наброски, этюды, подготовительный процесс, скульптор Д.Н. Тугаринов, памятник А.В. Суворову в Швейцарии, памятник Ф.Э. Фальц-Фейну в Аскании-Нова, выставка в Государственной Третьяковской галерее.

Keywords: historical studies, sculpture, sketches, rough drawings, studies, preparation, D.N. Tugarinov the sculptor, statue to A.V. Suvorov's memory in Switzerland, F.E. Falz Fein Monument in Askania-Nova, exhibition in State Tretyakov gallery.

Во все времена и эпохи представители как творческих, так и технических профессий рисовали эскизы и наброски. Абсолютно все — от моделье-

ров до инженеров — делали и делают зарисовки того, что в итоге должно быть воплощено в жизнь. набросок является первым импульсом или шагом от мысли в голове до чего-то материального. Это уже потом следует его разработка и расположение в объеме и пространстве... Но первым всегда идет рисунок на бумаге. Неслучайно на входе в магазины ИКЕА лежат карандаши и бумага, чтобы человек мог зарисовать двумя-тремя линиями то, что ему нужно для создания дизайна интерьера. Идея эскиза, сам эскиз приоритетен: нельзя построить дом или сделать табуретку без подготовительного чертежа. Но и к произведениям изобразительного искусства это тоже относится: художники всегда рисуют эскизы своих будущих монументальных работ.

Роль эскизов и набросков как источников визуальной информации трудно переоценить. Это — бесценные материалы не только для искусствоведов и специалистов, но и для широкого круга любителей искусства. За любым большим произведением стоит огромная подготовительная работа. Неслучайно в 2014 г. Государственная Третьяковская галерея провела выставку под названием «Рождение шедевра: эскиз, этюд, картина». Как мы можем догадаться, там были представлены эскизы к хрестоматийным произведениям русской живописи: «Последний день Помпеи» К.П. Брюллова, «Явление Христа народу» А.А. Иванова, «Бурлаки на Волге» И.Е. Репина, «Боярыня Морозова» В.И. Сурикова, «Демон поверженный» М.А. Врубеля, «Похищение Европы» В.А. Серова. И, судя по всему, представленные там эскизы — ничтожно малая часть того, что действительно было сделано великими русскими мастерами живописи.

На той выставке зрители узнали, что, например, А.А. Иванов 20 (!) лет работал над полотном «Явление Христа народу», сделав более 600 эскизов, изучая природу, этнографические источники, лица и многое другое. Неудивительно: размер работы — 5,5 x 7,5 м, сюжет — более чем сложный и ответственный. Критики писали: «Выставка “Рождение шедевра” только подтверждает: этюды к картине намного сильнее, интереснее, тоньше, чем окончательное полотно» [Кандаурова, 2014].

В.И. Суриков также уделял огромное внимание эскизам. Известен факт, что он всегда носил на шее маленький этюдник. И увидев что-то для себя особенное, незамедлительно фиксировал это в цвете на кусочке картона. Например, его знаменитая «Боярыня Морозова» — это впечатление от увиденной вороны на белом снегу. Впоследствии живописец создал более 35 эскизов к этой работе.

Да и в 2019 г. данная тема в живописи не утихает. На большой выставке И.Е. Репина все в той же Государственной Третьяковской галерее подготовительному этапу уделено особое внимание. Мало того что живописец подолгу работал над каждым своим хрестоматийным произведением, создавая несчетное количество эскизов, он имел привычку переписывать

уже готовые и даже выставленные в музеях картины. Этому творческому методу посвящался отдельный зал, имевший название «Исследования». Там были представлены результаты трудов реставраторов, искусствоведов и технологов, которые, «просветив» многие картины Репина, установили на них несколько слоев с различными фигурами, элементами. Например, работа «Не ждали». Над образом главного персонажа — вернувшегося из ссылки мужчины — Репин работал очень долго, постоянно переписывая фигуру, меняя ее положение в композиции. В одном из вариантов картины он вообще изобразил женщину.

Таким образом, мы понимаем, что процесс работы над произведением искусства практически бесконечен. Зачастую художник остается им недоволен и имеет привычку его переделывать.

Не только живописцы, но и архитекторы делают много эскизов и набросков. Это объяснимо — концепция, образ, функция архитектурного сооружения появляются и разрабатываются не на раз-два. Любое сооружение делается не для себя, не «в стол». Оно работает в пространстве, вокруг него ходят люди — задача сложная вдвойне. Тем более, когда речь идет о таком значимом сооружении, как, например, Мавзолей В.И. Ленина. Известно огромное количество его эскизов, которые архитектор А.В. Щусев рисовал с 1924 по 1930 г. [Щусев, 2011. С. 176—189], пытаясь найти правильной композиционный и архитектурный строй, не побоюсь этого слова, сакрального сооружения, памятника-трибуны — тем более в таком обязывающем пространстве, как Красная площадь со своим укладом и архитектурным строем, который формировался веками. Справедливости ради стоит отметить, что уже в первых эскизах архитектор «нащупывал» особенности композиции, пластики и цветового решения Мавзолея, обращаясь к мировому архитектурному наследию. Все существующие эскизы данного сооружения опубликованы и обнародованы в книге П.В. Щусева «Страницы из жизни академика А.В. Щусева» [Щусев, 2011].

Другой пример того же периода — знаменитый дом архитектора К.С. Мельникова, расположенный в Кривоарбатском переулке в Москве. Его идея не сразу родилась в голове мастера. Изначально здание (точнее, его проект) имело в плане квадрат, и лишь спустя десяток набросков родились те самые два цилиндра, составляющие объем здания [Гозак, 2010. С. 6—9]. Нужно отметить, что это был не просто жилой дом для одной семьи — сооружение, уже ставшее хрестоматийным, являлось и является программным манифестом и самого Мельникова, и примером той «другой» советской архитектуры, адептом которой можно считать мастера (впрочем, не относившего себя ни к одному стилю и направлению в архитектуре).

Но что до искусства официального — тут нельзя не сказать об ансамбле высотных зданий Москвы 1940—1950-х гг., именуемых в народе «сталинскими высотками». Эти сооружения были первым в нашей стране опытом

возведения ряда многоэтажных зданий в значительном городском пространстве. Поэтому без эскизов, разумеется, тоже не обошлось. Например, главный архитектор комплекса МГУ им. М.В. Ломоносова на Воробьевых горах Л.В. Руднев в своих эскизах, помимо всего прочего, искал лучшие композиционные и пластические варианты для скульптурных групп высотного здания [Янковский, 2019. С. 88—94]. Именно он придумал и наметил и четыре фигуры рабочих и колхозниц на ризалите высотной части, исполненные впоследствии скульптором М.Ф. Бабуриным, и 2-фигурную композицию «Вечная молодость науки» (мы помним эту работу из фильма Л.И. Гайдая «Операция «Ы»», эпизод «Наваждение» про Шурика и Лиду), которую затем слепила бригада скульпторов под руководством В.И. Мухиной, и весь остальной скульптурный декор университетского комплекса. То же самое касалось и всех остальных высотных зданий и их пластического убранства.

Таким образом, отмечаем: в основном скульптура как часть архитектурного сооружения придумывается и разрабатывается именно зодчими — скульпторы лишь претворяют задуманное в жизнь. Наиболее яркий пример — хрестоматийная композиция «Рабочий и колхозница» для павильона СССР на всемирной выставке в Париже 1937 г. Считается, что ее автор — великий советский скульптор В.И. Мухина. Но на самом деле идея принадлежит именно архитектору павильона Б.М. Иофану. Он разработал концепцию и общий композиционный ход. Затем был проведен закрытый конкурс среди ведущих советских скульпторов на лучшее пластическое воплощение задумки Иофана. Но я бы сказал, что «Рабочий и колхозница» все же является плодом работы тандема архитектора и скульптора.

В скульптуре без эскизов (или «нашлепочков», если говорить на профессиональном сленге) как на бумаге, так и в мягком материале не обходится. Сразу в размере и в бронзе никто ничего не делает, хотя очень часто дилетанты задают мне вопросы, из чего я леплю — из мрамора или бронзы. Я отвечаю, что пластилин и глина являются исходным материалом для первоначальных этюдов и быстрой фиксации замысла.

Приходится с грустью констатировать, что скульптура — один из самых сложных, непопулярных и невостребованных видов изобразительного искусства. Она, в отличие от живописи или графики, наименее виртуальна, потому что имеет реальный объем — длину, ширину и высоту. За счет этого скульптура, как и музыка, сложна для восприятия. Британский скульптор Г. Мур в своем исследовании о форме писал, что чтение и восприятие скульптуры требуют воспитания и развитого интеллекта. Эпоха, где скульптура была наиболее развита (а, следовательно, и востребована), — Древняя Греция.

Но мы живем в XXI в. и должны работать с тем, что важно на данный момент. Говоря о скульптурных эскизах, нельзя не отметить так называе-

мые «муки творчества»: в голове вы себе представляете некий хрустальный замок, некую потрясающую удивительную светлую и радостную идею, а воплотить ее в реальности невозможно. Если вы будете точно следовать этим описаниям, у вас получится сумасшедший дом или вообще ничего не получится. Поэтому, как говорят скульпторы, думать нужно руками. И лепить, лепить, лепить множество эскизов.

И в прежние времена, и сегодня во всех академических учебных заведениях уделяется огромное внимание этюдам, наброскам и эскизам. В советское время, например, был точный регламент работы над памятником, парковой скульптурой и другими объемно-пространственными композициями. Начиналось все со скульптурного наброска производного размера, который назывался форэскиз. Если он удовлетворял художника и заказчика, был следующий этап — создание эскиза. Он делался в десятом масштабе от размера сооружения. Дальше шла рабочая модель — пятый масштаб от размера сооружения. В каждом из этих размеров решались свои задачи. Все это обсуждалось и утверждалось. Результатом являются очень выверенные и по ощущению добротные сделанные пионеры, спортсмены — в отличие от интересных, но современных «скорodelок». Это говорит о том, что подготовительному этапу справедливо уделялось особое внимание.

Лично я делаю огромное количество эскизов прежде всего к большим работам — памятникам, парковой скульптуре, мемориальным доскам, монументально-декоративным композициям. Делается это для того, чтобы понять, как вещь будет «работать» в пространстве, ведь установка памятника подразумевает взаимодействие, диалог скульптуры с обществом, зрителями. Порой скульптору достается очень сложное пространство, которое обязывает с ним считаться. В моей практике это было в Швейцарии во время создания и установки памятника генералиссимусу А.В. Суворову на перевале Сен-Готард по заказу швейцарской стороны [Скульптор Тугаринов, 2015. С. 295—299]. Монумент был задуман без постамента — прямо на горе. Поэтому я лепил эскизы фигуры А.В. Суворова на лошади и проводника на маленьком камушке, пытаюсь понять и выстроить композицию так, чтобы она органично вписалась в природный ландшафт и создала эффект присутствия — будто бы по горе действительно идет лошадь со всадником. Эти небольшие эскизы на камушках сегодня существуют уже в качестве станковой, кабинетной скульптуры. Затем уже рабочую модель (скульптура в натуральную величину, но пока еще в мягком материале) я лепил прямо на горе, поскольку, как выяснилось уже на месте, там какая-то особая, магическая оптика: зрителю, стоящему у подножия горы, скульптура кажется огромной, но если подняться к памятнику, он уже не кажется каким-то циклопическим. Поэтому, когда речь идет о серьезных работах, многие скульпторы лепят памятники чуть ли не на том самом месте, где монументы будут установлены. Известны фотографии, на которых

картонный макет памятника В.В. Маяковскому водрузили на одноименной площади в Москве: автор монумента скульптор А.П. Кибальников серьезно работал над монументом советскому поэту, находя нужный масштаб, поворот и логику построения скульптуры в контексте площади.

Цикл монументальных и станковых композиций «Березка» [Скульптор Тугаринов, 2015. С. 268–273, 307] разрабатывается мною уже более 30 лет. «Березка» — это грузная дама, стоящая в позе вверх ногами. Изначально я вырезал из дерева небольшую, около 70 см «Березку». Но затем стал развивать эту тему, находя пластические особенности в том или ином материале — бронзе, граните, даже пластике, который только сейчас набирает популярность среди скульпторов, получивших классическое академическое образование. Стоит рассказать о том, как вообще возник замысел «Березок» и какую роль в развитии этой темы сыграли эскизы. В 1980-е гг. я лежал в больнице. Была осень. Как-то, прогуливаясь по больничным коридорам, я набрел на залы лечебной физкультуры и увидел следующую картину: дамы «в теле» и в тренировочных штанах стояли в позе березки. Самое удивительное, что окна в зале были панорамные, откуда виднелась березовая роща и опавшая пестрая листва. Эта картинка не только впечаталась в моей памяти и жива до сей день; быстрыми, схематичными линиями я зарисовал композицию. Этот наскоро созданный рисунок хранится в моем альбоме по сей день как знак первого импульса в создании многолетнего цикла работ «Березки». Эскизы же в пластилине я лепил для того, чтобы проработать общую форму и пластическое решение этой работы, а начав работать уже в твердом материале, учитываю все необходимые нюансы.

Иногда этюд кардинально отличается от уже финальной работы. Об этом красноречиво говорят упомянутые выше картинки И.Е. Репина. Это — свидетельство не только мук творчества, но и сложного пути и стремление выполнить работу идеально. В качестве примера приведу памятник основателю биосферного заповедника Аскания-Нова Ф.Э. Фальц-Фейну [Там же. С. 166–169], что в Херсонской области Украины. Заказчиком выступил его племянник барон Э.А. фон Фальц-Фейн, известнейший в России и Европе меценат и общественный деятель. На свое усмотрение я сделал эскиз сначала в мягком материале, затем отлил в бронзе (теперь это — полноценная работа): стоящая фигура то ли с указкой, то ли с розгами в руках (говорят, что у основателя заповедника был своенравный, трудный характер). Неудивительно, что заказчик попросил меня переделать эскиз к памятнику, изобразив его дядюшку более миролюбивым. В итоге сегодня в Аскании-Нове стоит иной монумент основателю: сидящая в кресле фигура в сапогах и шляпе, а рядом — дрофа. Тем не менее, первоначальный эскиз, а также рабочая модель существующего памятника как две самостоятельные работы существуют и ныне.

Множество эскизов в мягком материале, а также в бронзе, камне и керамике исполнено мной во время подготовки к конкурсу на лучший памятник поэту О.Э. Мандельштаму для Москвы в 2006—2007 гг. Задача предстояла трудная во всех отношениях: нужно было выразить трагическую судьбу поэта, грамотно расположить памятник в сквере на Китай-городе, создав пространство коммуникации между скульптурой и зрителем и, конечно, не забыть о художественной составляющей монументальной скульптурной композиции. Я сразу придумал композиционно нужный ход: поэт взбегаёт вверх по лестнице и шагает в никуда. Вот этот самый бег по лестнице и последний шаг я искал довольно долго: разные виды лестниц (прямые, закрученные, развалившиеся), разрушенные или полуразрушенные колонны и даже скамейка и сидящей на ней Мандельштам как альтернативная версия — от той эпопеи осталось множество эскизов [Там же. С. 96—99]. В итоге на конкурс был выставлен такой вариант: бронзовая фигура поэта, стоя на каменном постаменте и одетая будто в прострелянный плащ, шагает в пропасть. В итоге лучшим проектом, рекомендованным к установке, был выбран вариант скульптора Д.М. Шаховского, но и моя работа по сей день выставляется и даже попала на обложку книги Н.И. Ваймана и М. Рувина «Шатры страха. Разговоры о Мандельштаме» (Москва, 2011).

Приведенные выше примеры говорят о том, какую важную роль играют эскизы и наброски в подготовке того или иного произведения искусства.

Практически всегда об истинности намерений можно судить именно по этюдам, эскизам и наброскам. Поэтому для подлинности, от отсутствия которой мы очень страдаем, для понимания прошлого, осмысления настоящего и непопадания в плохую ситуацию в будущем исследователь искусства может вникнуть в истинный замысел автора и понимания ситуации по наброскам — их количеству и качеству. И они часто говорят гораздо больше, чем уже готовое произведение. Не зря проницательный П.М. Третьяков покупал у живописцев помимо готовых произведений еще и все рисунки, эскизы, этюды и наброски. И современные, не менее прозорливые коллекционеры, музейные сотрудники и галеристы также не оставляют без внимания весь подготовительный ряд.

Библиография

Гозак А.П. Дом Мельникова. Москва, 2010. 104 с. (Серия «Шедевры авангарда»).

Кандаурова Н. «Рождение шедевров» в Третьяковке: выставка эскизов и этюдов к знаменитым картинам // Архив. Электронный ресурс: artchive.ru/news/321~Rozhdenie_shedevrov_v_Tret'jakovke_vystavka_eskizov_i_etjudov_k_znamenitym_kartinam (дата обращения 12.04.2019).

Скульптор Тугаринов: Каталог. Москва, 2015. 312 с.
Щусев П.В. Страницы из жизни академика А.В. Щусева. Москва, 2011. 352 с.
Янковский Р.М., Кружков Н.Н., Кузин П.А. Высотка номер один: история, строительство, устройство и архитектура Главного здания Московского Государственного университета. Москва, 2018. 176 с.

УДК 930.2

В.П. Богданов, V.P. Bogdanov

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

VISUAL-ART SOURCES IN THE CONTEXT OF HISTORICAL KNOWLEDGE

Аннотация: статья посвящена рассмотрению произведений изобразительного искусства в контексте исторического знания. Автор на конкретных примерах показывает, что работы художников могут являться источниками как для конкретно-исторических, так и историографических исследований. Для раскрытия этого потенциала важно учитывать биографию и социально-политические взгляды их создателей, а также особенности эпохи, в которую создавалось то или иное произведение.

Abstract: the article is devoted to the consideration of works of fine art in the context of historical knowledge. The author shows by concrete examples that the works of artists can be sources for both specific historical and historiographical research. To unlock this potential, it is important to take into account the biography and socio-political views of their creators, as well as the peculiarities of the era in which a work was created.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, историография, осмысление, изобразительно-художественные источники, методы работы, картины, художники, историки, исследование.

Keywords: historical science, source studies, historiography, comprehension, pictorial and artistic sources of information, methods of work, paintings, artists, historians, research.

И.Д. Ковальченко, классифицируя памятники прошлого, выделил в отдельный тип изобразительные источники. Признавая значимость визуальной информации, он (в силу поставленных задач) не пошел далее констатации этого, а подробно остановился на письменных источниках [Ковальченко, 2003. С. 127–130]. С.О. Шмидт несколько продвинул источниковедение изобразительных источников и выделил в их рамках три вида: изобразительно-художественные (произведения изобразительного искусства, художественная фотография, художественные кино- и видеоматериалы); изобразительно-графические (карты, планы, схемы); изобразитель-

но-натуральные (документальная фотография, документальные кино- и видеоматериалы) [Шмидт, 1985]. Как представляется, подобная классификация является оптимальной, но к этим трем видам нужно добавить еще один: скульптурные изображения. Скульптура также относится к жанрам изобразительного искусства, но передает изображение объемным (что позволяет отнести её к вещественным источникам) и при этом нередко несет больше информации, нежели плоскостное изображение. Например, только скульптурные изображения показывают, что бакенбарды у А.С. Пушкина соединялись под подбородком (портрет работы И.П. Витали 1837 г.).

В рамках нашей статьи речь пойдет об изобразительных источниках первого вида. Нетрудно заметить, что приемы работы именно с ними выработаны недостаточно. Историки старательно обходят их в своих работах, хотя еще М.Н. Тихомиров обращал внимание коллег, что историки «нередко с поразительным равнодушием относятся к самым значительным явлениям культурной жизни прошлого, проявляя зато необыкновенную ретивость при установлении даты той или иной купчей или межевой» [Тихомиров, 1961. С. 3]. Что касается карт, планов, схем, фотографий и т.п., то они прочно вошли в фонд исторических источников, являются неизменным атрибутом работы реставраторов, краеведов и др. Фотографии часто выступают своего рода доказательствами подлинности чего-либо (недаром их активно используют в оперативно-следственных мероприятиях), что изначально порождает не всегда оправданное доверие к ним.

Сложность работы с изобразительно-художественными источниками заключается в том, что в них наиболее отчетливо прослеживается личность их создателя. Отсюда основной вопрос: насколько созданное мастером изображение является плодом его личных вкуса и фантазии, а насколько оно отображает типические черты современного ему общества. Кроме того, есть опасность, что историки, работая с такими источниками, могут оказаться на предметном поле искусствоведов. Как представляется, здесь следует исходить из следующих методологических предпосылок.

Первая из них такова: исторический источник есть потенциальная функция любого памятника прошлого, которая актуализируется, когда он попадает в руки исследователя. При этом любой предмет прошлого создается для выполнения определенных функций. Например, ложка и вилка создаются для удовлетворения бытовых потребностей. Человек X в. не думал, что в XXI в. произведенное им будет рассматриваться кем-то как исторический источник. Даже дома у каждого есть предметы, передающиеся из поколения в поколение (икона, книга, предмет утвари). При этом они могут даже служить по назначению: икона по-прежнему находится в красном углу, книга по-прежнему читается, чашку используют, как и десятки лет назад. Но вот приходит специалист, понимает историческую ценность этих свидетелей прошлого, рассматривает их как исторический источник.

Тексты (будь то важные памятники законодательства, решавшие судьбы целых народов, или частные письма, являвшиеся в прошлом фактом жизни лишь двух людей) не исключение. Новгородский ученик Онфим, живший в XIII в., был бы очень удивлен, что его берестяные тетради через 700 лет будут изучать. С этой точки зрения изобразительно-художественные источники — не исключение из общего числа исторических источников. Если историк, ставя перед собой исследовательские задачи, может их решить именно на материале источников данного вида, то нет смысла их избегать.

Вторая предпосылка: художник, как и любая личность, рождается в определенную эпоху, принадлежит к определенному социальному слою, имеет определенное воспитание, что естественным образом может проглядывать в его творчестве. Его жизнь протекает в определенных исторических условиях, что также не может не отражаться в творчестве.

И третья: историография как отрасль человеческого знания включает в себя как труды профессиональных ученых, так и массовые представления об историческом процессе. При этом обе составляющие тесно связаны друг с другом: работы профессионалов влияют на трактовки тех или иных сюжетов, тех или иных личностей, а общепринятые в том или ином социуме представления оказывают влияние на исследовательскую работу профессионалов.

С учетом этих трех обстоятельств и можно подходить к анализу изобразительно-художественных источников.

Однако далее возникают вопросы иного плана. Насколько различается, например, информационная ценность работ В.В. Верещагина (1842—1904) и Н.Д. Дмитриева-Оренбургского (1837—1898), посвященных русско-турецкой войне 1877—1878 гг.? Они посвящены одному событию и написаны примерно в одно и то же время. Но Верещагин был участником этих событий (даже получил тяжелое ранение), «Балканская серия» создавалась им «по горячим следам» в 1878—1879 гг. (отдельные полотна написаны позднее) на основе этюдов и коллекции подлинных предметов, привезенных им из Болгарии. Получается, что его произведения — своего рода исторический источник. Но сам художник был последовательным пацифистом и показывал войну (даже во имя благого дела свободы народов) в максимально неприглядном свете. Что касается серии картин Дмитриева-Оренбургского, то они создавались по заказу правительства уже в 1880-е гг. Он не был участником событий и реконструировал их согласно собственным представлениям, основанным на исследовательской работе. Таким образом, его работы — это скорее историографическое явление, отражающее официальную точку зрения на происходившие события. Они ближе к произведениям художников-баталистов первой половины XIX в., показывавших «красоту войны» (например, П. фон Хесса, о котором речь пойдет далее).

Приведенный пример показывает, что в первом случае мы имеем дело с прямой фиксацией происходящего в форме визуальных образов, а во втором — с визуальной реконструкцией прошлого. Соответственно, можно констатировать, что художественно-изобразительные источники несут в себе как источниковую, так и историографическую информацию. В исторической литературе пока эти термины не используются, и в данной статье вводятся в значительной степени условно — для более краткого обозначения таких «длинных» понятий, как «источник для конкретно-исторических исследований» и «источник для историографических исследований». Нередко работы одного и того же художника могут рассматриваться и как исторические, и как историографические источники. Так, «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861) В.Г. Перова, запечатлевший современную художнику действительность, — исторический источник, а его же картина «Никита Пустосвят. Пря о вере» (1880—1881), переносящая зрителя на два столетия назад, — историографический. То же можно сказать и о картинах Верещагина: полотна о русско-турецкой войне 1877—1878 гг. и о покорении Средней Азии (в этих событиях художник принимал участие), — исторические источники, а об Отечественной войне 1812 г., — историографические.

Остановимся подробнее на двух обозначенных нами сюжетах: первый — источниковая, второй — историографическая информация изобразительно-художественных источников.

Что касается первого сюжета, то известны случаи, когда изобразительные источники заменяют собой источники нарративные, берут на себя функции свидетельств о прошлом другого вида. Так, о 0-ом фараоне 0-й династии Хор-Нармере мы знаем благодаря «палетке Нармера», визуализирующей основные его деяния (в частности, покорение Верхнего Египта). То же относится и к легендарному ковру из Байе, на котором выткано завоевание Британии норманнами.

Иногда произведения изобразительного искусства включают в себя какой-либо текст; произведения, содержащие нарративы, можно выделить в отдельную группу. Часто такой прием можно встретить в иконописи и фресковой живописи. Текстовые клейма помогают зрителю лучше понять, что именно изображено. Пользовались этим приемом и светские художники. Например, в замке Блуа висит необычный портрет. Маленькая девочка держит в руках небольшой лист бумаги, на котором написано о ней. Она — дочь Пьетро Гонсалвуса, чья судьба легла в основу легенды «красавица и чудовище». Текст на листке дополняет имеющиеся сведения о членах семьи Гонсалвусов, страдавших редким заболеванием — гипертрихозом: «С Канарских островов был привезен к светлейшему Генриху королю Франции дон Пьетро, дикий человек, ныне находящийся при светлейшем герцоге Пармы, и который породил меня, Антониетту, и теперь я нахожусь

подле синьоры донны Изабеллы Палавичини, синьоры маркизы ди Соранья». Французский художник Л. Давид в картине «Смерть Марата» (1793) помещает записку такого содержания: «13 июля 1793, Мари Анна Шарлотта Корде — гражданину Марату. Я несчастна, а потому имею право на вашу защиту». Это придает картине большой драматизм: убитого о защите просит его убийца!

Еще одна группа — изобразительно-художественные источники, которые берут на себя функции изобразительно-натуральных. То, как выглядели Бахчисарай в первые годы после присоединения Крыма к России и Красная площадь начала XIX в., мы знаем благодаря картинам Ф.Я. Алексеева (1753—1824). Для времени до 1830-х гг. (до появления работ Ж.Л. Дагера и Дж. Тальбота) это характерно для всех изобразительных источников. В дальнейшем такую документальную ценность имеют зарисовки фронтовых художников или художников, работающих в экспедициях (в первую очередь, этнографических и археографических).

Значительная часть изобразительно-художественных источников представляет собой художественное преломление действительности в сознании художника. Каковы возможности их привлечения в рамках исторического исследования? Ранее автору статьи довелось рассматривать эту тему на нескольких сюжетах работ: О.А. Кипренского (портреты: Е.В. Давыдова, 1809; А.С. Пушкина, 1827), А.Г. Венецианова («Весна. На пашне» и «Осень. Жатва», 1820-е гг.), В.А. Тропинина («Кружевница», 1823; «Золотошвейка», 1825) [Богданов, 2019]. В той же статье анализировались полотна М.К. Клодта, И.Е. Репина, И.И. Мясоедова, а также примеры из фресковой живописи XVII в. и гравюр официальных статистических изданий XVIII в. Основные положения статьи сводились к следующему.

Даже те художники, которые принадлежат к романтическому направлению и несколько приукрашивают действительность, на самом деле в точности передают быт их эпохи: готовность к смерти гусар как социальная черта, «нехватка» мужчин в Тверском крае на рубеже 1810—1820-х гг., холод в помещениях (отсюда плед на плече А.С. Пушкина), тяжелый труд городских кружевниц, приводивший к профессиональным заболеваниям... «Украшательство» касается лишь деталей: вычурная поза и общий романтический антураж, усиленный красивой военной формой Е.В. Давыдова; красные (а не синие) сарафаны главных героинь полотен А.Г. Венецианова; статуэтка Музы позади А.С. Пушкина; молодость героинь полотен В.А. Тропинина...

В дополнение к этому укажем еще на один момент, не отраженный в указанной статье, но усиливающий ее выводы. Даже на средневековых западноевропейских гравюрах боронение (процесс, показанный на картине А.Г. Венецианова «Весна. На пашне») выполняют не женщины, а мужчины, и вообще в сельскохозяйственных работах больше участвует муж-

чин. Венецианов (прекрасно знавший быт тверских крестьян), изображая главным образом женщин на сельскохозяйственных работах, показывает социальную черту того периода — острая нехватка мужчин, а вовсе не идиллическую картину. Отметим также важность многих изобразительно-художественных источников для изучения этнографии (те же картины А.Г. Венецианова), социального этикета. Так, портреты: (А.С. Пушкина работы О.А. Кипренского, 1827; Ю.Ф. Самарина работы В.А. Тропинина, 1844; князя Г.Г. Гагарина работы К. Штиллера, 1837—1839) показывают нам моду на маникюр у мужчин в первой половине XIX в.

Второй сюжет — историографическая информация изобразительно-художественных источников (по нашей терминологии они в этом случае — историографические источники). Как уже отмечалось, под историографией мы подразумеваем всю совокупность исторических представлений той или иной эпохи. Она может функционировать как в виде научного знания, так и в виде обывательских представлений. Последние формируются как изобразительно-художественными источниками, так и художественной литературой, mass media и т.д. Два этих пласта пересекаются, но существуют в значительной степени автономно. Историков, как правило, интересуют именно профессиональные труды, а обывательские представления (и, соответственно, источники о них) недостаточно привлекают их внимание. При заявленном нами подходе (рассмотрение произведений изобразительного искусства и литературы в качестве историографических источников) анализу должны подвергаться произведения, чьи авторы обращаются к исторической проблематике. В этом случае художники стараются опираться на научные труды. Примечательно, что некоторые из них в отображении данных сюжетов достигли такого мастерства, что были признаны и профессиональным сообществом историков.

Впрочем, в некоторых случаях авторы сознательно шли на искажение исторической реальности. Это особенно характерно для ранних этапов истории российской живописи. В этом плане показательна первая русская картина, посвященная историческому сюжету, — «Владимир и Рогнеда» А.П. Лосенко (1770). В этом плане примечательно, что М.В. Ломоносов в конце 1763 — начале 1764 г. [Антипин, 2016] составил записку для архива Коллегии иностранных дел с целью предоставления материалов о далеких эпохах (костюмах, быте и т.п.), чтобы художники могли максимально достоверно реконструировать образы прошлого [Булкина, 2008]. «Рецидивы» такого подхода мы видим и в более позднее время, например — в работах современного художника П.В. Рыженко (1970—2014). Он создал идиллические образы Ивана Грозного («Царево молчание», 2005, и др.), явно полемизируя с большинством профессиональных исследователей. То же относится и к его видению событий 1917 г. и Гражданской войны: автор игнорирует исследования, показывающие противоречивость личности

исторических деятелей того времени, однозначно идеализирует царскую семью и демонизирует большевиков.

Более подробно остановимся на отражении Отечественной войны 1812 г. в изобразительном искусстве. Нам уже приходилось заниматься этим сюжетом [Богданов, 2017. С. 35–40]. Обращение к нему оправдано тем влиянием, которое оказала война на развитие российских государства и общества. Осмысление событий 1812–1814 гг. началось сразу после завершения Заграничных походов (1813–1814). Художник и скульптор граф Ф.П. Толстой (1783–1873) уже в 1814 г. приступил к работе над серией посвященных войне медалей и завершил ее в 1834 г. Изображения на медалях в аллегорической форме (в виде античных образов) представляли основные события 1812–1814 гг.

Их участник, генерал от кавалерии Н.Н. Раевский заметил тенденцию к излишней героизации (через «антикизацию») еще в 1817 г.: «Из меня сделали римлянина, ... из Милорадовича — великого человека, из Витгенштейна — спасителя отечества, из Кутузова — Фабия. Я не римлянин, но зато и эти господа — не великие птицы» [Батюшков, 1977. С. 413]. Тем не менее в сознании современников и потомков надолго все то, что не соответствовало героическим образам, просто-напросто отбрасывалось. Приведем в подтверждение один эпизод. В 1813 г. офицер, состоявший при штабе, А.И. Михайловский-Данилевский (1790–1848), в будущем генерал-лейтенант и историк Отечественной войны 1812 г., наблюдал поспешное и беспорядочное отступление русской армии после неудачного сражения. В дневнике он записал: «Император и несколько приближенных к нему особ проскакали мимо меня во весь опор в колясках. Князь Волконский, сидевший в одной из них, увидя меня, остановил коляску и сказал: “Напиши в реляции, что мы идем фланговым маршем!” Едва он выговорил эти слова, как закричал своему почтальону “Пошел!” и понесся вслед за государем». Старательный офицер вынужден был составить подобную реляцию, но в дневнике оставил ироничную фразу: «Какова должна быть история, основанная на подобных материалах...» [Михайловский-Данилевский, 1990. С. 337].

Однако спустя два десятилетия при создании «Описания Отечественной войны 1812 г.» [Михайловский-Данилевский, 1840] он использовал именно официальные реляции, а не свои дневниковые записи; его главный труд также выдержан в манере героического повествования, воскрешавшего великие примеры Античности. В предисловии он писал: «Описывая только Отечественную войну, я полагал излишним повесть о том, как возникло среди волнений Европы исполинское могущество, мечтавшее о всемирном преобладании, но счел необходимым изложить, как образовались на Западе бури, разразившиеся над Россией в 1812 году». «Исполинское могущество», «всемирное преобладание» — эпитеты, достойные лучших историописателей Греции и Рима.

Работа А.И. Михайловского-Данилевского получила и визуальное воплощение — в серии картин П. фон Хесса (1791—1871), написанной по просьбе Николая I в 1840-х гг. [Шульц, 2016. С. 569—577] и представляющей собой подробные иллюстрации к деяниям полководцев. Именно они всегда изображены на первом плане, а изображения убитых или тяжело раненых воинов редки. Так, в центре картины «Сражение при Бородине» (1843) — раненый П.И. Багратион, спокойно (рана его явно не беспокоит, что придает еще один героический штрих персонажу) отдающий распоряжения П.П. Коновницину. Генерал Сен-При подводит к нему доктора Виллие, а мимо в телеге (с виду такой же спокойный, как и Багратион) проезжает М.С. Воронцов [Асварищ, Вилинбахов, 1984].

Поскольку в сознании жителей России первой половины XIX в. события 1812 — 1814 гг. выглядели как грандиозное героическое полотно, то появление «Войны и мира» (1863—1869) Л.Н. Толстого воспринято было неоднозначно. Против него выступили и уже немногочисленные очевидцы событий [Экштут, 2003. С. 85—141], чье сознание в значительной степени оказалось «причесано» официальным («антикизированным») взглядом. А.С. Норов (1795—1869), тяжело раненный в Бородинском сражении, писал в 1868 г.: «Какия вдохновительныя картины для пера писателя и для кисти художника представляют нам даже официальныя реляции о геройских битвах под стенами Смоленска: Раевского, Дохтурова, Паскевича, Неверовскаго, этих Аяксов, Ахилессов, Диомедов, Гекторов нашей армии» [Норов, 1868. С. 12]. Его упрек Толстому заключался именно в этом: тот показал ни Аяксов, ни Ахилессов, ни Диомедов, ни Гекторов, а простых людей (независимо от чинов и званий или социального положения).

Однако именно трактовка Толстого открыла путь для критического осмысления Отечественной войны 1812 г., в т.ч. и в изобразительном искусстве. Так, в 1880—1890-х гг. В.В. Верещагин написал серию картин «Наполеон в России». Из них особо примечательны две. На первой («Наполеон на Бородинских высотах», 1897) изображена блистательная свита французского императора. Одетые в яркие расшитые золотом мундиры, они гордо смотрят вперед. Однако их фигуры контрастируют с обликом самого Наполеона, одетого в «серый походный сюртук» и легендарную черную треуголку; в отличие от маршалов он сидит, опустив голову, и смотрит вниз. Видимо, то, что происходит у него на глазах, противоречит тому, что он желал бы видеть. А то, что он мог видеть в тот момент, изображено на картине «Конец бородинского боя» (1897—1899): несколько человек во французских мундирах радуются тому, что им удалось взять русские укрепления, но число живых явно уступает числу мертвых, а единственный живой персонаж, развернутый к зрителю лицом, смертельно ранен. Как и Л.Н. Толстой, Верещагин показывает войну не как блистательное действие, а как человеческую боль. Интересно, что толстовская формула «Бо-

родино — нравственная победа русских» перешла затем и в официальную историографию.

Приведенные нами факты показывают, что произведения изобразительного искусства и литературы неразрывно связаны с бытующими в обществе представлениями об исторических событиях. Мы видим, как на смену «антиклизированным» образам первой половины XIX в. во второй половине века приходят вполне «человеческие» образы; представления непрофессионалов (какими выступают художники и писатели) нередко влияют на профессиональных историков. Вряд ли А.И. Михайловский-Данилевский мог писать по-другому в то время, когда создавались медали Ф.П. Толстого, а последующие историки уже не могли писать в духе Михайловского-Данилевского после «Войны и мира» Л.Н. Толстого и картин В.В. Верещагина. На наш взгляд, необходимо использовать не только труды историков, но и работы художников и литераторов.

Подводя итоги, отметим: когда речь идет о достоверности-недостоверности источников, важно учитывать, что этот вопрос носит универсальный характер: нет как абсолютно достоверных, так и абсолютно недостоверных источников. Анализ изобразительно-художественных источников следует начинать с определения того, являются ли они первоисточниками или историографическими источниками. Говорить о достоверности-недостоверности этих последних нельзя. Вопрос может идти лишь о том, насколько корректно автор реконструировал прошлое. Установив, что мы имеем дело с первоисточником, необходимо посмотреть, является ли эта информация визуализацией некоего нарратива, заменяет ли она информацию изобразительно-натуральных источников.

Подобный подход (разделение информации на источниковую и историографическую) можно использовать и при анализе текстов художественной литературы. Так, источниковая информация романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (1875—1877) поможет историку в раскрытии ряда тем, относящихся ко времени, когда жил писатель и происходило действие произведения (1870-е гг.): разрушение в пореформенной России сословного строя, постепенный уход с общественно-политической и экономической сцены дворянства, настроения русского общества накануне русско-турецкой войны 1877—1878 гг. и т.д. В свою очередь, роман Л.Н. Толстого «Война и мир» (1863—1869) содержит историографическую информацию; это своего рода реконструкция реалий начала XIX в. — времени до рождения автора. Такое применение тем более возможно, что многие литературные произведения оказали влияние на видение мира художниками. В частности, толстовское восприятие войны 1812 г. отразилось на творчестве В.В. Верещагина.

Возвращаясь к поставленному в начале статьи вопросу, скажем: изобразительно-художественные источники являются носителями визуальной информации, которая важна историку для раскрытия как конкретно-

исторических, так и историографических тем. В ряде случаев произведения изобразительного искусства (и художественной литературы) позволяют решить проблему визуализации прошлого, что важно для решения исследовательских задач и для преподавания гуманитарных дисциплин. Эти произведения знакомы и понятны большому числу людей. Их изучение может способствовать преодолению разрыва между профессиональными историками и остальной частью общества.

Библиография

Антипин Л.Н. М.В. Ломоносов — художник. Мозаики. Идеи живописных картин из русской истории. Москва, 2016. 125 с. Электронный ресурс: e-libra.ru/read/485882-m-v-lomonosov-hudozhnik-mozaiki-idei-zhivopisnyh-kartin-iz-russkoy-istorii.html (дата обращения 26.03.2019).

Асварищ Б.И., Вилинбахов Г.В. Отечественная война 1812 года в картинах Петра Хесса. Ленинград, 1984. 127 с.

Батюшков К.Н. Чужое — мое сокровище // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе / АН СССР; изд. подгот. И.М. Семенко. Москва, 1977. С. 410—428.

Богданов В.П. Памятники изобразительного искусства в контексте социальной истории (на примере работ А.Г. Венецианова, О.А. Кипренского, В.А. Тропинина) // Художественное образование и наука. 2019. № 1. С. 118—125.

Богданов В.П. Произведения литературы и изобразительного искусства как факт историографии (на примере Отечественной войны 1812 г.) // Искусство, дизайн и современное образование: Материалы III Международной научно-практической конференции (Москва, 29—30 мая 2017 г.). Москва, 2017. С. 35—40.

Булкина И. О случаях и характерах в российской истории: Владимир и Рогнеда // Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. Москва, 2008. С. 84—96 (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 5).

Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. Москва, 2003. 486 с.

Михайловский-Данилевский А.И. Описание Отечественной войны 1812 года: в 4 ч. Санкт-Петербург, 1840.

Михайловский-Данилевский А.И. Журнал 1813 г. // 1812 год.. Военные мемуары. Москва, 1990. С. 313—381.

Норов А.С. Война и мир (1805—1812) с исторической точки зрения и по воспоминаниям современника (По поводу сочинения графа Толстого «Война и мир»). Санкт-Петербург, 1868. 58 с.

Тихомиров М.Н. Андрей Рублев и его эпоха // Вопросы истории. 1961. № 1. С. 3—17.

Шмидт С.О. О классификации исторических источников // Вспомогательные исторические дисциплины. Ленинград, 1985. С. 3—24.

Шульц М.В. Роль П. фон Хесса и А.И. Михайловского-Данилевского в создании официального варианта истории Отечественной войны 1812 года // Актуаль-

ные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. Санкт-Петербург, 2016. С. 569–577.

Экшутт С.А. Битвы за храм Мнемозины: Очерки интеллектуальной истории. Санкт-Петербург, 2003. 336 с.

УДК 94(44)087

И.В. Родин, I.V. Rodin

ФРАНЦУЗСКИЕ ПЛАКАТЫ И РИСУНКИ 1960-х гг. КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА FRENCH POSTERS AND DRAWINGS OF THE 1960s AS THE VISUAL SOURCES IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF POSTINDUSTRIAL SOCIETY

Аннотация: статья посвящена анализу изобразительных источников по протестному движению 1968 г. во Франции с точки зрения репрезентации в них визуальной информации. Французские плакаты и рисунки 1960-х гг. рассматриваются с точки зрения их значения как свидетельств, отобразивших наступавшую эпоху постиндустриального, информационного общества. Итогом протестного движения, неотъемлемой частью которого они являлись, стало ослабление консерватизма во французском обществе.

Abstract: the article is dedicated to analysis of the graphic sources of the 1968 protest movement in France in connection with the representation of visual information in them. The French posters and drawings of the 1960s are studied in connection with their significance as the evidences that reflected the formation of the period of postindustrial, information society. As a result of the protest activities, images having been its integral part, the conservatism of the French society became less strong.

Ключевые слова: историческая наука, плакаты, рисунки, Франция, события 1968 г., студенты, протестное движение, Ш. де Голль, постиндустриальное общество, дискуссии.

Keywords: historical studies, posters, drawings, France, 1968 events, students, protest movement, C. de Gaulle, postindustrial society, discussions.

В истории Европы 1960-е гг. занимают особое место: наполненное массовыми общественными движениями 10-летие открыло постиндустриальную эпоху. Возросшая роль информации и различных визуальных форматов для ее передачи, в частности плакатов и рисунков, а также коренное изменение форм взаимодействия общества и власти в полной мере характеризовали ситуацию во Франции в те годы. Становление этой эпохи

было тесно связано с возросшей ролью молодого поколения, прежде всего студентов. В 1960/1961 учебном году во французских высших учебных заведениях насчитывалось около 215 000 студентов, а в 1967/1968 учебном году — примерно 500 000 [Родин, 2014. С. 222]. Такое неизвестное ранее явление, как массовое высшее образование, вызвало нетипичные для индустриального общества формы самовыражения и коммуникации. Университеты страны стали центрами полемики по вопросам, волновавшим студентов: связь направлений профессиональной подготовки выпускников и реалий рынка труда, модель взаимоотношений преподавателей и учащихся, общественная роль молодого поколения и степень распространенности политических свобод в учреждениях высшего образования.

Студенческое протестное движение мая—июня 1968 г. во Франции было вызвано недовольством архаичностью системы высшего образования, принципы работы которой не менялись на протяжении многих десятилетий [Родин, 2018. С. 192]. В молодежной среде не находил поддержки сложившийся политический режим, предполагавший значительные полномочия президента. С жесткой критикой власти также выступили рабочие, интеллигенция, журналисты и другие слои общества. Ярким проявлением масштаба недовольства стала протестная демонстрация 13 мая в Париже, в которой приняли участие, по некоторым оценкам, около 1 млн человек. Во второй половине мая 1968 г. миллионы французов по всей стране участвовали в забастовках [Pudal, 2008. P. 191—192].

Яркой иллюстрацией дискуссий и акций, отражавших процесс трансформации французского общества, являются изобразительные источники, связанные с событиями мая—июня 1968 г., — многочисленные плакаты и рисунки, созданные на волне протеста граждан против консерватизма политического режима президента Ш. де Голля. Плакаты печатались в городских типографиях, в частности в «Народной мастерской», функционировавшей с 14 мая по 27 июня 1968 г. в Школе изящных искусств в Париже. Она стала одним из центров протестной активности. При тираже отдельных плакатов, доходившем до 2000 экземпляров, она напечатала за время своей работы около 1 млн экземпляров. Участники этого проекта ежедневно собирались для обсуждения текущих событий и тех сюжетов, которые будут отражены в плакатах. Первые из них содержали только текст, но вскоре на них появились и изображения [Violeau, 2008. P. 222—224]. Рисунки публиковались в брошюрах и сборниках, а также в центральной и региональной прессе.

Изображения, а также их сочетание с текстом, всегда являлись средством воздействия на общество. Со времен Революции 1789—1799 гг. Франция имеет богатый опыт дискуссий по острым общественным вопросам [Смирнов, Посконин, 1991]. Плакаты и рисунки, связанные с событиями 1968 г., создавались с целью выражения протеста конкретных общественных групп, прежде всего учащейся молодежи. В то же время они стано-

вились универсальным способом коммуникации их авторов с представителями всех слоев французского общества, уже независимо от возраста и профессии.

Значительный массив плакатов, связанных с общественным движением 1968 г., является частью коллекции Национальной библиотеки Франции. Их оцифрованные версии доступны для просмотра на сайте gallica.bnf.fr. С оцифрованными версиями многих плакатов можно ознакомиться и на сайте jeanpaulachard.com.

Критика существовавших во Франции порядков в полной мере отразилась в изобразительных источниках 1968 г. Одной из наиболее болезненных тем была проблема свободы слова в университете, на радио и телевидении, в обществе в целом. С ней был непосредственно связан вопрос минимального возраста избирателей (на тот момент он составлял 21 год). Выразительный пример протестного плаката на тему свободы слова — изображение молодого человека, которому зажимает рот рукой темная фигура, в которой легко угадываются отличительные черты Ш. де Голля: знаменитая генеральская фуражка и крупный нос. Подпись гласит: «Будь молодым и замолчи!» (jeanpaulachard.com/mai/images/061.gif). Так воспринималась оппозиционным сообществом молодежная политика власти. Другой плакат словно является ответом на проблему минимального возраста избирателей и предлагает провокационное решение: на нем изображен булыжник и слова: «Те, кто моложе 21 года, вот ваш бюллетень для голосования!» (jeanpaulachard.com/mai/images/325.gif).

Наряду с этими визуальными решениями одной из сквозных тем были отношения различных общественных групп, в частности журналистов, и полиции, воспринимавшейся протестующими в качестве силовой структуры, обеспечивавшей незыблемость консервативного режима. По мнению авторов плакатов, журналистские организации испытывали постоянное давление полиции. Так, на многих плакатах большое внимание уделено ситуации вокруг Группы радиовещания и телевидения Франции (ОРТФ; Office de radiodiffusion et télévision française, O.R.T.F.). Плакат с надписью «Полиция в ОРТФ — это полиция у вас дома» (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018200g.r=Mai%201968?rk=1373397;2) — характерный в этом отношении пример. На другом плакате появилась фраза «ОРТФ в борьбе» на фоне разорванной колючей проволоки, дополненная надписью «Независимость», что символизировало протест журналистов против нападок на свободу слова (jeanpaulachard.com/mai/images/051.gif). На еще одном плакате изображена конструкция из названий нескольких крупных средств массовой информации (в т.ч. ОРТФ), вместе с телевизионным экраном составляющих часть фигуры Ш. де Голля (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018324h.r=Mai%201968?rk=858373;2).

В целом президент Франции был одним из главных отрицательных персонажей на протестных плакатах. В качестве примера приводим плакат, на

котором изображен Ш. де Голль, поднявший руки в типичной для него манере приветствовать публику. Его снова легко узнать по фуражке и крупному носу. Рядом с изображением размещена надпись: «Больше никогда этого!» (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90184310.r=Affiches%20Mai%201968?rk=150215;2). На еще одном плакате присутствует изображение де Голля, сопровождаемое краткой и емкой формулировкой: «Нет!» (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90183997.r=Mai%201968?rk=2403445;2).

Анализируемые источники наполнены запоминающимися изображениями, которые легко «прочитываются» зрителями. Простота композиции усиливает этот эффект. Особенно показательны в этой связи плакаты, посвященные единству различных общественных групп в борьбе против консерватизма существовавшего политического режима. Прежде всего необходимо выделить тему союза студентов и рабочих, а также объединения трудящихся-французов и трудящихся-иммигрантов. На плакате «Против репрессии сплотим ряды!» изображены узнаваемые символы: Парижского университета (купол капеллы на территории Сорбонны) — с одной стороны, рабочих (трубы завода) — с другой (jeanpaulachard.com/mai/images/019.gif). Несколько рядов из этих символических изображений противостоят рядам полицейских в касках, поднявших дубинки. На другом плакате мы видим гаечный ключ, переходящий в перьевую ручку: такая визуальная метафора единства рабочих и студентов даже не потребовала сопроводительного текста (jeanpaulachard.com/mai/images/092.gif). Идея союза трудящихся-французов и трудящихся-иммигрантов отражена в образе двух рабочих со скрещенными руками, сжатыми в кулаки (jeanpaulachard.com/mai/images/122.gif). Их пытается «разъединить» фигура, напоминающая некий собирательный образ чиновника или бизнесмена. Показательно, что иммиграция, которая именно в 1960-е гг. стала существенным фактором общественной жизни Франции, воспринимается авторами плаката как нормальный процесс, а приезжие рабочие — как коллеги французов из той же среды.

Иногда визуальная составляющая в системе «изображение-текст» кажется настолько схематичной, что сопровождающая ее фраза выходит на первый план. Однако даже в таких плакатах текст «теряется» без изображения, тем более, что зачастую именно оно уточняет идею, расплывчато сформулированную словами. Так, плакат «Красота на улице» неслучайно дополнен человеком, бросающим булыжник: авторы тем самым дают понять, о какой именно «уличной красоте» идет речь (jeanpaulachard.com/mai/images/033.gif). На плакате «Народный университет. Да» для пояснения, что из себя должен представлять подлинно народный университет, авторы разместили уже упомянутые знаки Парижского университета и завода как единый визуальный элемент (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90184132.r=Mai%201968?rk=557942;4). Тем самым тема единства студентов и рабочих была раскрыта через идею народного университета.

Таким образом, в этих плакатах текст оказывается важнее, но обязательно дополняется изображением, позволяющим более полно выразить мысль авторов.

Образ и текст в определенных случаях становятся ярче и выразительнее благодаря необычным художественным решениям. Приведем здесь в качестве подтверждения плакат «Завод. Стоп увольнению. Способ репрессии» (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018223r/f1.item.r=Mai%201968). Протест против увольнений на заводе раскрыт в конкретной визуальной форме: «нога» работодателя — с одной стороны, и рабочий — с другой, изображены словно единым «росчерком пера», и трудящемуся явно предстоит избавиться от такой «зависимости». Представляя другие своеобразные художественные решения, упомянем плакат «Полиция атакует университет» (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018264p.r=Mai%201968?rk=2424904;4). Полицейская каска навалилась на книги, корешки которых составляют название плаката, и выглядит собирательным образом «невежества», нападающего на «знания». Иными словами, полиция изображена таким же естественным противником университета, каким варварство является по отношению к культуре.

Схожие тенденции можно выделить в рисунках, публиковавшихся во французских периодических изданиях в Париже и других городах страны в связи с событиями 1968 г. Авторы сборников, газет и журналов обращали внимание своих читателей на широкое общественное движение и выделяли ключевые проблемы, ставшие причиной протестной активности. Кроме того, периодические издания посредством изображений осмысливали происходящие события.

К примеру, в сборнике «Белая книга», подготовленном учащимися Архитектурной школы в Тулузе по следам майских событий, в феврале 1969 г., опубликована графическая история о проблемах градостроительной отрасли. «Почему дома такие уродливые?» — этим вопросом начинается рассказ. И хотя, казалось бы, ответ найден сразу же: «...потому что архитекторы дураки», — авторы отмечают: «Задайте этот вопрос архитектору». «Это Вы построили этого монстра?» — спрашивает возмущенный гражданин, на что получает ответ самодовольного архитектора в галстук-бабочке: «О да, дорогой мой». Гражданин бросается в драку, чем заслуживает авторскую подпись: «Браво! Очень хорошо! Вы настоящий человек!» Побитый же архитектор расстроено указывает пальцем дальше вдоль страницы: «Это не моя вина! Это все заказчик...». А автор пишет: «Итак, идите и набейте морду заказчику». «Это не моя вина! Это все муниципалитет...», — и гражданина призывают атаковать мэра. «Это не моя вина! Это все население...», — и гражданину советуют атаковать население. Изображение отчаянно бьющегося с «населением» гражданина сопровождается авторским комментарием: «А вот здесь у Вас, возможно, возникнут проблемы. Их много». Наконец, читатель видит недовольные и побитые физиономии

представителей «населения» и уводимого силами правопорядка гражданина. «Население» резюмирует: «Нет, ну зачем же он так? Ему нужно было всего лишь разобраться с архитекторами!» [Livre blanc, 1969. P. 10–13].

Острым юмором наполнен и рисунок в газете организации «Революционная коммунистическая молодежь» «Молодежный авангард», представляющий впечатления от участия полиции в противостоянии с демонстрантами. Крупный полицейский в черной каске, черном плаще и с черной дубинкой холодно смотрит на воодушевленного прохожего, который, держа в руках фотоаппарат, говорит: «Улыбнитесь!» Рисунок сопровождается подписью: «Силы специального назначения уже дарят радость туристам» [Avant-garde jeunesse, 1968. P. 7].

Визуальное решение в обоих приведенных примерах — схематичное, лишенное прорисованных деталей, похожее на набросок. В то же время изображение концентрирует на себе не меньшее внимание, чем сопроводительный текст.

Пример акцента непосредственно на изображении можно увидеть на обложке журнала «Открытое образование» за июнь 1968 г. [L'Enseignement public, 1968. P. 1]. Две кисти рук словно образуют одновременно и растущее дерево, и колеблющиеся отблески костра, а в центре изображено само пламя. Композиция дополнена текстом «Май 68», который не требует пояснений.

По стилю и изобразительным средствам плакаты и рисунки как источники визуальной информации представляют собой единый массив, характеризующий французское протестное движение 1960-х гг.

Творчество авторов плакатов и рисунков 1968 г. связано с общей динамикой развития изобразительного искусства и традициями гражданского самовыражения. Выделим две главные особенности, позволяющие встроить этот пласт культуры в контекст становления постиндустриального общества во Франции. Визуальная часть и текст источника построены так, что делают зрителя «участником» процесса: схематичность и лаконичность образов требуют от него интеллектуального усилия и стремятся вовлечь его в «общее дело» их авторов. При том, что плакаты и рисунки в периодических изданиях были растиражированы, они оказывались средством индивидуальной коммуникации со зрителем. Если традиционное общество определялось воспроизводством ресурсов и цикличностью жизни, а индустриальное общество предполагало формирование искусственной среды и «конвейерного» подхода к человеку, то постиндустриальное общество строится вокруг информации и акцентирует внимание на человеке как самостоятельной личности. Французские плакаты и рисунки 1960-х гг. выходят за пределы индустриальной картины мира и являются элементом нового (постиндустриального) общества, находящегося в процессе становления. В этом смысле изобразительное искусство 1968 г. становится

неотъемлемой частью общественного движения, которое развивалось не по правилам «типичных» протестов и не ставило перед собой целей смены власти в духе индустриального мира, а стремилось сделать более свободной атмосферу в университете и обществе. Значительные успехи французского протестного движения 1968 г., выразившиеся в усилении тенденций демократизации обстановки в университете, на предприятиях, в среде журналистов и в обществе в целом, означали в т.ч. силу воздействия визуальной и вербальной информации, носителями которой стали многочисленные плакаты и рисунки.

Библиография

Родин И.В. Университетское сообщество и кризис системы высшего образования во Франции (1964–1968 гг.) // Новая и новейшая история. 2014. № 5. С. 221–231.

Родин И.В. Однажды в мае: что значат события 1968 года во Франции спустя полвека // Новая и новейшая история. 2018. № 6. С. 190–195.

Смирнов В.П., Посконин В.С. Традиции Великой Французской революции в идейно-политической жизни Франции (1789–1989). Москва, 1991. 220 с.

Pudal B. Les événements de mai et juin 1968: bref récit chronologique // Mai–juin 68. Sous la direction de D. Damamme, B. Gobille, F. Matonti, B. Pudal. Paris: Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, 2008. P. 189–194.

Violeau J.-L. L'expérience 68, peinture et architecture entre effacements et disparitions // Mai–juin 68. Sous la direction de D. Damamme, B. Gobille, F. Matonti, B. Pudal. Paris: Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, 2008. P. 222–233.

Avant-garde jeunesse. Journal de la Jeunesse communiste révolutionnaire. № 13 spécial – Supplément au № 12. 18 mai 1968. P. 7.

L'Enseignement public. № 11. 23e année. Juin 1968. P. 1.

Livre blanc des élèves architectes de Toulouse. Toulouse, 1969. 20 p. (Хранится: Bibliothèque de la documentation internationale contemporaine. F D Rés. S. 78/2).

Affiche. Mai 1968. La police à l'O.R.T.F. c'est la police chez vous (sigle O.R.T.F. en fil de fer barbelé). Электронный ресурс: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018200r.r=Mai%201968?rk=1373397;2 (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Mai 1968. La Police attaque l'Université. Beaux arts. Электронный ресурс: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018264p.r=Mai%201968?rk=2424904;4 (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Mai 1968. Non ! Электронный ресурс: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90183997.r=Mai%201968?rk=2403445;2 (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Mai 1968. Plus jamais ça! [silhouette de De Gaulle les bras levés]. Электронный ресурс: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90184310.r=Affiches%20Mai%201968?rk=150215;2 (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Mai 1968. R.T.L. O.R.T.F. EUR.1 (de Gaulle au visage en poste de télévision). Электронный ресурс: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018324h.r=Mai%201968?rk=858373;2 (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Mai 1968. Université populaire oui. Atelier des Beaux arts. Электронный ресурс: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90184132.r=Mai%201968?rk=557942;4 (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Mai 1968. Usine. Halte aux licenciements moyen de répression. Atelier populaire. Электронный ресурс: gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9018223r/i1.item.r=Mai%201968 (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Гаечный ключ, переходящий в перьевую ручку. Электронный ресурс: jeanpaulachard.com/mai/images/092.gif (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. La beauté est dans la rue. Электронный ресурс: jeanpaulachard.com/mai/images/033.gif (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Contre la répression, serrons les rangs! Электронный ресурс: jeanpaulachard.com/mai/images/019.gif (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Moins de 21 ans, voici votre bulletin de vote ! Электронный ресурс: jeanpaulachard.com/mai/images/325.gif (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. O.R.T.F. en lutte. Indépendance. Электронный ресурс: jeanpaulachard.com/mai/images/051.gif (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Sois jeune et tais-toi! Электронный ресурс: jeanpaulachard.com/mai/images/061.gif (дата обращения 08.07.2019).

Affiche. Travailleurs français immigrés unis. Электронный ресурс: jeanpaulachard.com/mai/images/122.gif (дата обращения 08.07.2019).

УДК 93/94

А.Н. Акиншина, А.Н. Akinshina

ЛУБОЧНЫЕ ПЛАКАТЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (1914–1918) КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

POPULAR PRINTS OF THE FIRST WORLD WAR (1914–1918) AS A SOURCE VISUAL INFORMATION

Аннотация: в статье дан анализ отображения подвига первого георгиевского кавалера Кузьмы Крючкова в лубочном плакате, периодике и записях журналов военных действий о бое 30 июля 1914 г. на восточно-прусской границе. Показано, что изобразительные источники дополняют нарративные описания визуальными характеристиками-маркерами, формирующими стереотипы восприятия. Информация, которую несут лубочные плакаты, требует проверки, т.к. их пропагандистская направленность и использование в качестве инструмента политического влияния часто приводили к искажению реальности.

Abstract: the article analyzed display the feat of the first St. George Knight Kuzma Kryuchkov in periodicals, popular prints and records of hostilities magazines of the battle of July 30 in 1914 on the East Prussian border. It is shown that these visual sources complement narrative descriptions the visual characteristics that form the stereotypes of perception. Information in the popular posters needs to be verified, as their propaganda orientation and their use as a tool of political influence often led to a distortion of reality.

Ключевые слова: постмодернизм, визуальный поворот, изобразительные источники, лубочный плакат, Первая мировая война, правительственная пропаганда, Кузьма Крючков, достоверность визуальной информации, образ врага, образ героя.

Keywords: postmodernism, visual turn, visual sources, popular print, First World War, government propaganda, Kuzma Kryuchkov, authenticity of visual information, enemy image, hero image.

Развитие исторической науки с середины XX в. можно охарактеризовать как кризис, связанный с вызовами, принесенными постмодернизмом. Постмодернизм как интеллектуальное течение и его претензии к суверенитету истории как науки ставят перед исследователями вопрос о самой возможности объективного отображения прошлого. Историк конструирует историческую реальность в рамках определенного культурного контекста. Для исторической науки, таким образом, важным становится вопрос инструментария исследователя. Решение этого вопроса — показатель принятия критики постмодернизма и преодоления кризиса исторической науки.

Один из ответов на постмодернистскую критику — появление новых стратегий работы с историческими источниками [Соколов, 2008; Мазур, 2014]. Наряду с письменными используется иной по форме фиксирования социальной информации тип источников — изобразительные, что повышает ценность исследований. Подтверждением этого тезиса может служить развитие визуального подхода в гуманитарном знании XX — начала XXI в., потребовавшее развития методологии изучения источников данного типа.

Методы, ориентированные на работу с письменными источниками, не всегда корректны для изобразительных. В связи с этим возникает вопрос о методах их исследования в тех отраслях научного знания, где такие источники могут дать дополнительную достоверную и объективную информацию. Поэтому, рассматривая визуальное как феномен, мы не можем обойти вниманием изменение в отношении к визуальному как историческому источнику, воплощаемому в визуальной антропологии — совокупности стратегий исследования визуальных систем [Аванесов, 2003; Круткин, 2006. С. 5–8; Прошина, 2015], а также в визуальном повороте в исторической науке [Соколов, 2008; Колодий, 2010; Беззубова, 2016].

К сожалению, общепризнанной методики анализа изобразительных источников как носителей визуальной информации в исторической науке нет, каждый исследователь должен четко аргументировать использование

того или иного метода при работе с источниками этого типа. Для источниковедения актуален ряд вопросов: что в отечественной исторической науке мы подразумеваем под изобразительным источником, визуальным источником, источником визуальной информации; какие способы классификации подобных источников есть и могут быть, как проводить их внутреннюю и внешнюю критику, верификацию и герменевтику. Актуальным также является вопрос терминологии, используемой в историографии для обозначения типов визуальных источников. Требуется разработки и анализа использования понятий «лубок», «лубочный плакат», «плакат» применительно к изданием 1900–1920-х гг. Вопрос терминологии в данном случае может стать темой отдельного исследования. Дефиниция «лубок» будет использована нами для обозначения художественной специфики изображения, а «лубочный плакат» — для обозначения формы, совмещающей специфичное лубочное изображение с подписью.

Необходимо остановиться на важном, с нашей точки зрения, вопросе соотношения письменных и визуальных источников в качестве базы конкретного исследования. Нас интересует: возможно ли использование изобразительных источников как информационного ресурса исторической науки, для изучения каких тем можно привлекать визуальные источники, в какой мере изобразительные источники информативны, достоверны и объективны.

Для анализа нами выбраны лубочные плакаты Первой мировой войны (1914–1918) из коллекции Государственной публичной исторической библиотеки России [Русский военный лубок]. Плакаты из фондов представлены на специальном сайте как виртуальная экспозиция.

Использование выборки плакатов, представленных в ГПИБ, объясняется тем, что это одно из самых репрезентативных собраний в сети. Интернет значительно упростил поиск и сбор материалов, т.к. не каждое хранилище может предоставить свободный доступ к своим изданиям. К сожалению, у нас нет ни музея плаката, ни каких-либо полных и свободно доступных сборников лубков и плакатов, ни периодического издания, публикующего подобные материалы. Библиотеки, музеи и архивы работают над ликвидацией пробела, создавая специализированные сайты, проводя тематические выставки. Научное сообщество понимает актуальность вопроса и стимулирует исследователей путем проведения конференций начать работу с визуальными источниками, что будет способствовать публикации материалов, которые залежались в хранилищах.

Колоссальная работа по оцифровке и описанию коллекции была проделана в 2013 г. в рамках мероприятий, посвященных столетию Первой мировой войны. Представленные 346 плакатов снабжены краткими библиографическими подписями; плакаты разбиты на тематические рубрики. Нас будет интересовать отражение в плакате подвига первого георгиевского кавалера Первой мировой солдата Кузьмы (Козьмы) Фирсовича Крючко-

ва. Лубки о нем (25 штук) выделены в подрубрику в рамках рубрики «Герои войны».

Для ответа на вопрос об информативности и достоверности лубочного плаката как источника необходимо проанализировать сюжет, получивший отражение в комплексе источников разных типов. Апогей лубок переживал в начале XX в. (плакаты русско-японской и Первой мировой войн), отражая, как и газеты, те события, на которых правительству было необходимо заострить внимание. Переняв традиции XIX в., лубочный плакат явился фундаментом традиций советского политического плаката. Обращение к конкретному эпизоду Первой мировой войны обусловлено тем, что Крючков стал ее символом. Это отмечали уже современники в периодике; современные исследователи находят массу свидетельств о его подвиге и исследуют феномен популярности героя того времени. С 1990-х гг. ослабло влияние марксистской идеологии, что позволило рассмотреть заново или открыть неизвестные страницы важного события начала XX в.

Историография о лубочном плакате иллюстрирует данный тезис. Первые попытки осмысления феномена относятся ко времени создания источника [Денисов, 1916]. В советской историографии в центре внимания находились плакаты Гражданской [Полонский, 1925; Лебедев, 1949; Бутник-Сиверский, 1960; Чаус, 2010] и Великой Отечественной [Демосфенова, 1985; Шалыгина, 2011; Конев, 2013; Федосов, 2015; Шлык, 2015] войн, оставляя в тени лубки Первой мировой войны. Интерес к рассматриваемым нами плакатам как к историческому источнику, рассмотрение их в рамках новых исследовательских парадигм отмечены в конце 1990—2000-х гг. Один из показателей — публикации тематических статей и появление диссертаций, вызванных разными причинами, так или иначе связанных с визуальным поворотом в исторической науке (использование качественно нового источника и апробация новых методологических приемов) [Родионова, 2004; Вашик, 2005; Hellman, 2009].

Для проверки фактов, сообщаемых в лубках, мы сопоставим их со свидетельствами других источников: документами Российского государственного военно-исторического архива (РГВИА), опубликованными в периодике сообщениями о подвиге, воспоминаниями самого Крюčkова. Это поможет выявить несоответствия и разночтения.

Цели создания лубочного плаката можно объяснить желанием правительства получить инструмент политического влияния на малообразованные массы. Лубок активно использовался властью, а население верило лубку: он был прост, и даже те подвиги и дела, что на словах казались мифами и легендами, воплощал в обозримой визуальной оболочке. Первые размышления о лубочном плакате как феномене эпохи появились уже во время Первой мировой войны: «первые боевые выстрелы... отозвались...

в лубке и тысячи, сотни тысяч ярко расцвеченных листов пролетели с печатного станка в глубины России, обгоняя газеты и правительственные сообщения. Прежде чем деревня разобралась как следует, “за что” и с кем “погнали народ воевать”, она уже видела немца...» [Денисов, 1916. С. 1].

Если провести связь между степенью остроты образов лубка и реальным положением на фронтах, то выявляется закономерность: чем успешнее действия, тем заносчивее плакаты, тем отчетливее высмеивался враг за трусость и глупость. С началом неудач на фронте из лубка ушел юмор, он стал сдержаннее [Купцова, 2004]. После 1915 г. лубочный плакат постепенно сходит на нет. Как и в предыдущих войнах, лубок активно использовался для создания образа врага и образа русского солдата-героя. Успехи были для него благодатной почвой. Их красочное и частое упоминание — залог веры в то, что война приносит победы и минимум потерь. Именно таким героем был Кузьма Крючков, чей образ впоследствии стал собирательным. В периодике публиковались заметки о Крючкове — своего рода интервью с ним, сообщения, основанные на его рассказе.

В журнале «Война» [Рассказ казака Крюčkова, 1914. С. 4] мы читаем историю о том, как русские казаки загнали отряд врага к болоту. В неравном бою, где на 4 казаков пришлось 27 немцев, Крюčkова окружили 11 человек, с которыми он боролся пикой, отобранной в сражении. Упомянулся и героизм его напарников, в частности В. Астахова, убившего офицера — начальника разъезда и нескольких солдат. Заметка сообщала лишь о троих выживших из вражеского разъезда. Интересно, что в ней нет ни слова о том, что Крючков поборол в бою 11 человек; сказано лишь, что его окружили 11 врагов и он мужественно держал оборону. Сообщение о 24 убитых врагах не единично: оно приведено и в заметке иллюстрированного журнала «Искры Воскресенья» от 24 августа 1914 г. — с уточнением, что 11 были повержены Крючковым [Подвиг Кузьмы Крюčkова].

В первых теоретических работах по осмыслению плаката Первой мировой сообщалось о 10 лубочных «упоминаниях» о подвиге казака [Денисов, 1916]. Л.В. Родионова, изучив коллекции народных картинок РГБ и РНБ, насчитала 37 вариантов подобных лубков [цит. по: Маслова, 2014. С. 11]. В коллекции лубочных плакатов Первой мировой ГПИБ представлено 25 плакатов о Крючкове. Эти изображения можно разделить на две группы: условно назовем их плакатами сатирическими (их 2) и реалистическими (их 23). Все плакаты представляли Крюčkова богатырем, символом мужественной борьбы, примером для подражания; обязательно в подробностях и максимально реалистично изображался его подвиг.

Сатира проявлялась только в образе врага-немца: его часто показывали поверженным в нелепых и глупых позах. Этот образ в визуальном и нарративном портретировании приобрел свои эмблемы. Такой эмблемой стала каска — характерный атрибут германского милитаризма [Филиппо-

ва, 2013. С. 81]. Пикельхельм (пикельхаубе) — прусский вариант остроко-
нечного шлема с пикой — в русском лубочном плакате, как и в британской
антинемецкой пропаганде, стал идентифицирующим символом: в лубке
пикельхельмы позволяют определить принадлежность солдат к прусской
армии. Судя по рассматриваемой выборке плакатов, это единственная не-
изменная черта в изображениях врага. Цвет экипировки варьируется от
плаката к плакату (мундиры черные, синие и зеленые, красные).

Вооружение противников тоже различается. Немцы идут на русских
с пиками, саблями, винтовками. Пика — еще один признанный символ
пруско-германского милитаризма, маркер, выделяющий на лубках солдат
вражеской армии. В руках русского солдата ни на одном плакате не появ-
ляется пика, поэтому подвиг К.Ф. Крюкова приобретает особый смысл:
он победил врага его же оружием, добыть которое можно только в бою,
проявив отвагу или хитрость.

В выборке из 25 плакатов лишь в 4 (16 %) просто сообщалось о бое —
без цифр о количестве противников; в остальных писалось о том, что
Крюков собственноручно убил 11 врагов. Данные о числе кавалеристов
противника различаются — от 21 до 32 человек.

К столетию начала Первой мировой войны РГВИА опубликованы не-
сколько документальных свидетельств, связанных с описанием подвига
К.Ф. Крюкова [«Вырвались от противника и прибыли...», 2014]. 6-я сотня
3-го Донского казачьего полка, в составе которого был Крюков, подчиня-
лась 105-му пехотному Оренбургскому полку. О бое на восточно-прусской
границе мы можем узнать из записей в журналах военных действий этих
полков. 30 июля 1914 г. был обнаружен эскадрон противника с пулемет-
тами (ни на одном плакате их нет; возможная причина этого — то, что на
плакатах изображен ближний бой, где пулемет бесполезен). Удачным бой
оказался благодаря выучке казаков и хорошему взаимодействию конницы
и пехоты (на батальных лубках этого взаимодействия мы не видим — на-
рисована лишь кавалерия: действия пехотинцев ничего не добавляют к
характеристике личности героя и его подвигу). Пехотинцы отмечали, что
силы врага составляли 20 кавалеристов. В схватку с ними вступили 4 каза-
ка: В. Астахов, М. Иванков, И. Щегольков и К. Крюков. Последний отбил
у противника пику и оборонялся с ее помощью. В журнале казаков указы-
валось, что Астаховым был убит офицер, Крюковым солдат, а Иванков и
Щегольков ранили по одному противнику. Таким образом, в бою 4 казака,
в числе которых был Крюков, убили лишь двоих противников.

В отчетах кавалеристов-казаков (записка командира разъезда Аста-
хова, рапорты есаулов и полковников) приведены немного другие циф-
ры: 20 всадников противника, а Крюков дал отпор 11 немцам. Еще одно
из множества опубликованных воспоминаний Крюкова подтверждало
официальные рапорты начальства: в нем Крюков говорил о 20 вра-

гах, об одном убитом его рукой и об 11 его окруживших [Райцина, 2014.]. В письме Крючкова семье бой описан как схватка с 27 кавалеристами врага (орфография сохранена): «...30 июля... а я выхватил шашку шашкою рубил шашку влажил вырвал у немца пику да пикою доколот 11 человек приехал высотню mine осмотрели сочли у mine 16 ран у коня 11 ран отправили mine ...» [цит. по: Маслова, 2014. С. 10]. Отметим, что на лубках показаны разные моменты боя — его начало (когда Крючков махал шашкой) и окончание (когда враги уже были «нанизаны» на пику).

Почти все плакаты рассмотренной нами выше выборки сообщали, что Крючков в одиночку убил в бою 11 противников. На самом же деле можно с уверенностью утверждать: всего в том бою пострадали лишь 2 немца, и только один из них убит Крючковым. 11 поверженных врагов — явное преувеличение, как лубка, так и газетных заметок, не лишенное, однако, реальной подоплеки.

В свидетельствах лубочных плакатов и опубликованных журналистами рассказах Крючкова разногласий нет. Такая цифра могла появиться специально: новой войне нужен был новый герой. В плакатах использовался рассказ самого Крючкова, видимо, приукрасившего свой подвиг, как бывалый рыбак — улов. Свою роль могли сыграть неграмотность казака и его неумение считать. История о казаке, вступившем в бой с 11 врагами и убившем одного из них, дальнейшим развитием событий напоминает историю подпоручика Киже. В любом случае один из первых удачных боев благодаря правительственной пропаганде в нескольких интерпретациях был разнесен в лубке по всей стране. Его можно оценить как удобное правительству и издателям орудие, примененное с максимальной пользой. Крючков стал главным героем русской лубочной литературы, самоуверенным и хвастливым: «Мне по сердцу их набег! / И схватки я люблю / И злых надменных швабов / Десятками колю» [цит. по: Hellman, 2009. С. 50]. Эта самоуверенность прослеживается и в лубках: Крючков в одиночку скачет на толпу немцев, настроенный на победу. Она предается в его портретах — прищуром глаз, выбившимся из-под фуражки чубом.

Казак Кузьма Крючков был самым часто упоминаемым, но не единственным героем Первой мировой войны. Известны подвиги штабс-капитана П.Н. Нестерова (летчик в бою впервые применил таран, но платой за эту боевую удачу оказалась его собственная жизнь), казака Гумилова (спас раненого офицера), полковника Комарова (принял знамя у раненого товарища и продолжил вести войска в атаку), поручика Смирнова (будучи окруженным, ценой собственной жизни не позволил захватить врагам оружие), рядового Каца и казака Ф. Приданникова, корнета Г.Д. Лопухина. Героями лубков становились не только воины, но и просто мужественные люди, честно исполнившие долг (коллежский казначей П.И. Соколов). Лубки «рассказывали» и о подвигах союзников России в

этой войне (французов — авиатора Пегу и летчика Гарроса). Упоминания о них малочисленны: им посвящены 1–2 плаката с кратким и лаконичным описанием подвига.

Так или иначе эти подвиги связаны с оружием новой войны. «В нынешнюю войну ... прежде всего появились картинки, продолжающие “реалистические” традиции недавнего прошлого, с введением лишь в свой обиход новых орудий войны: аэропланов, дирижаблей, автомобилей, дредноутов и подводных лодок... Реализм их ... довольно относительный, но и нет свободного распоряжения формами в целях композиционных для большей экспрессии. Это — своеобразный “бытовой” лубочный стиль, выработанный за последние 2–3 десятилетия некоторыми издательствами, например, Сытинским...» [Денисов, 1916. С. 25–26]. На лубках действительно часто изображались аэропланы и дирижабли (все — без претензий на фотографичность, определить марку или модель невозможно). Сам факт их появления — способ показать отличие Первой мировой от предшествующих войн, эффективность новых орудий и подвиги, связанные с ними. Даже в новостях, где в тексте не упоминались эти орудия, мы их видим. Так, на заднем плане одного из лубков, посвященных К.Ф. Крючкову, есть два аэроплана. Они не упоминаются в описании боя, но даны как символ текущей войны.

На листах присутствует и привычное оружие: винтовки, сабли и пики. При помощи изображений сабель, скрещенных в бою, пик, торчащих в разные стороны, передается напряжение боя, его динамика — реалии приграничных боев.

Ни один из героев плакатов не стал символом, как Крючков. Пусть и на короткое время образ казака обрел популярность. Среди гражданского населения и в армии широко распространялись брошюры и открытки, лубки и плакаты с описанием его подвига [Базанов, 2002. С. 79]. В 1914–1915 гг. вышло множество книжечек по 12–16 страниц, где были собраны фрагменты из газетных статей. Они издавались в разных городах России (в Москве, Киеве, Одессе, Вильне, Риге и др.), пользовались огромным спросом (в т.ч. и из-за дешевизны) и быстро раскупались [Райцина, 2014]. Стали выпускать папиросы и конфеты, названные в честь Крюčkова; на фантиках и пачках помещалось его изображение. Подвиг Крюčkова стал своего рода эталоном. Рядового А. Михайлова, раненного в бою с австрийцами, окрестили вторым Крючковым [Рассказ казака Крюčkова, 1914. С. 4]. Общее в рассказах о двух бойцах — храбрость и смекалка в бою с превосходящими силами врага. Однако, как и большинство других, К. Крючков как герой Первой мировой войны в скором времени исчез из публицистики и литературы, подвиг его ушел в глубины памяти. Он не стал национальным героем, прототипом солдата в элитарной литературе, новым Платоном Каратаевым [Hellman, 2009. С. 51].

Для восстановления памяти о таких бойцах лубочные плакаты наряду с периодикой можно назвать уникальными источниками информации, аутентичными свидетельствами. Из них мы узнаем о внешности героев. В плакатах воплощены традиция изображения событий максимально приближенными к реальности, с претензией на фотографичность, и традиция карикатурного изображения. Обычно запечатлевалась кульминация события с целью привлечь внимание к главной мысли излагаемой ниже новости. Изображение являлось иллюстрацией к ней, потому его необходимо рассматривать в совокупности с текстом. Факты для подобных изданий тщательно отбирались, каждый сюжет был направлен на поддержание политики власти, поэтому приводимые факты не всегда достоверны и даже тенденциозны, что мы видим на примере истории георгиевского кавалера Крючкова. Этот вывод ценен для исследований лубка как политического инструмента, эффективного средства массовой информации. Лубок, таким образом, предстает ценным источником по развитию политико-информационной традиции прошлого.

Библиография

Аванесов С.С. Визуальная антропология как исследовательская дисциплина // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2013. № 1 (1). С. 68–74.

Базанов С.Н. Судьба первого георгиевского кавалера Первой мировой // Военно-исторический журнал. 2002. № 2. С. 79. Электронный ресурс: www.august-1914.ru/bazanov4.html (дата обращения 20.02.2019).

Беззубова О.В. Понятие «поворота» в современных исследованиях визуальной культуры // Альманах современной науки и образования. Тамбов, 2016. № 4 (106). С. 14–17. Электронный ресурс: doc.knigi-x.ru/22kulturologiya/150031-1-istochnik-almanah-sovremennoy-nauki-obrazovaniya-tambov-gramota-2016-106-14-17-issn-1993-55.php (дата обращения 01.12.2018).

Бутник-Сиверский Б.С. Советский плакат эпохи Гражданской войны 1918–1921. [Исследования и библиографический указатель]. Москва, 1960. 696 с.

Вашик К., Бабурина Н.И. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века. Москва, 2005. 417 с.

«Вырвались от противника и прибыли порезанные и израненные...». Документы РГВИА о подвиге первого георгиевского кавалера Великой войны К.Ф. Крючкова // Отечественные архивы. 2014. № 5. С. 74–84. Электронный ресурс: web.archive.org/web/20141013201759/http://www.rusarchives.ru/publication/publ_2014_N05_nelipovich-pervaya-mirovaya-voyna.shtml (дата обращения 30.01.2019).

Демосфенова Г.Л. Советские плакатисты – фронту. Москва. 207 с.

Денисов В. Война и лубок. Петроград, 1916. 41 с. Электронный ресурс: elib.shpl.ru/ru/nodes/10453-denisov-vl-voyna-i-lubok-pg-1916 (дата обращения 20.02.2019).

Колодий Н.А. Колодий В.В. Визуальный поворот и его влияние на социальное познание // Известия Томского политехнического университета. 2010. Т. 316. № 6. С. 146–152.

Конев К.А., Федосов Е.А. Особенности визуализации внешнего мира в советском агитационном плакате // Исторический ежегодник. Вып. 7. Новосибирск, 2013. С. 191–209. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/article/n/natsionalnye-kategorii-v-sovetskom-agitatsionnom-plakate-perioda-velikoy-otechestvennoy-voyny (дата обращения 22.10.2016).

Купцова И.В. «Наш солдат – это солдат удивительной, прямо-таки железной стойкости». Массовая культура шла в окопы, в народ // Военно-исторический журнал. 2004. № 10. С. 54–59.

Лебедев П.И. Советское искусство в период иностранной военной интервенции и гражданской войны: монографии и исследования. Москва; Ленинград, 1949. 151 с.

Мазур Л.Н. «Визуальный поворот» в исторической науке на рубеже XX–XXI вв.: в поисках новых методов исследования // Диалог со временем. 2014. № 46. С. 95–108. Электронный ресурс: ivid.ucoz.ru/publ/lappo_150/mazur_id/16-1-0-144 (дата обращения 01.12.2018).

Маслова Ю.В. Лицо войны – герой Козьма Крючков // Культурное наследие России. 2014. № 3. С. 7–14. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/article/n/litso-voyny-geroy-kozma-kruchkov (дата обращения 16.02.2019).

Подвиг Кузьмы Крючкова (плакаты и факты) // Ростовский словарь. Электронный ресурс: rslvar.com/content/%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B3-%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D1%8C%D0%BC%D1%8B-%D0%BA%D1%80%D1%8E%D1%87%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%82%D1%8B-%D0%B8-%D1%84%D0%B0%D0%BA%D1%82%D1%8B (дата обращения 10.05.2018).

Полонский В. Русский революционный плакат. Москва, 1925. 192 с.

Прошина А.М. Визуальность как особый тип видения // Визуальные образы современной культуры. «Нестолничная» культура: визуальные маркеры региональной идентичности: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции (Омск, 21–22 мая 2015 г.) / [Редкол.: П.Л. Зайцев (отв. ред. и др.). Омск, 2015. С. 61–64.

Райцина М. Храбрейший герой, сын Великого Дона, казак Кузьма Крючков... // Нева. 2014. № 10. С. 212–220. Электронный ресурс: www.zh-zal.ru/neva/2014/10/15z-pr.html (дата обращения 01.02.2019).

Рассказ казака Крючкова // Война: журнал / Под ред. И. Заяц. Петроград, 1914. № 8. С. 4. Электронный ресурс: ruslitwwi.ru/files/attachment/775.pdf (дата обращения 16.02.2019).

Родионова Л.В. Историко-книговедческие аспекты изучения русского лубка периода Первой мировой войны: автореферат дис. ... канд. ист. наук: 05.25.03 / Рос. гос. б-ка. Москва, 2004. 24 с.

Первая мировая война: Русский военный лубок. [Электронный ресурс]: Коллекция Государственной публичной исторической библиотеки; vpmv.shpl.ru/illustr.html (дата обращения 10.05.2018).

Соколов А.Б. Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: сб. ст. / [Редкол. И.В. Нарский и др.]. Челябинск, 2008. С. 10–25.

Федосов Е.А., Конев К.А. Советский плакат времен Великой Отечественной войны: общенациональный и региональный аспекты // Русин. 2015. № 2 (40). С. 189–209. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-plakat-vremen-velikoy-otechestvennoy-voyny-obschenatsionalnyu-i-regionalnyu-aspekty (дата обращения 25.10.2016).

Филиппова Т. Каска и феска // Родина. 2013. № 4. С. 79–81. Электронный ресурс: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20184922> (дата обращения 25.10.2016).

Шальгина Д.Л., Куликов В.А. Специфика пропагандистского плаката во время Великой Отечественной войны как средства конструирования советской идентичности // Вестник Пермского университета. Серия «История». 2011. № 2 (16). С. 54–57. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-propagandistskogo-plakata-vo-vremya-velikoy-otechestvennoy-voyny-kak-sredstva-konstruirovaniya-sovetskoj-identichnosti (дата обращения 27.10.2016).

Шлык Е.В. Пропаганда патриотизма в годы Великой Отечественной войны средствами изобразительного искусства (плакат) // Челябинский гуманитарий. № 1 (30). 2015. С. 35–41. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/article/n/propaganda-patriotizma-v-gody-velikoy-otechestvennoy-voyny-sredstvami-izobrazitel'nogo-iskusstva-plakat (дата обращения 01.11.2016).

Чаус Н.В. Советские плакаты 1917–1920 гг. основное средство пропаганды социалистической идеологии // Социально-экономические явления и процессы. 2010. № 6. С. 220–223. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/article/n/sovetskie-plakaty-1917-1920-gg-osnovnoe-sredstvo-propagandy-sotsialisticheskoy-ideologii (дата обращения 16.12.2017).

Hellman В. Первая мировая война в русской литературе // Встречи и столкновения: Статьи по русской литературе / Meeting and Clashes: Articles on Russian Literature. Helsinki, 2009. (Slavica Helsingiensia 36). С. 46–60. Электронный ресурс: ruslitwwi.ru/publications/0253-.html (дата обращения 15.05.2018).

**ОПЫТ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛИЗА ПОЛИТИЧЕСКОЙ
КАРИКАТУРЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ СОВЕТСКОЙ ИДЕОЛОГИИ
КОНЦА 1970-х – СЕРЕДИНЫ 1980-х гг.
(ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «КРОКОДИЛ»)**

**THE EXPERIENCE OF A COMPLEX ANALYSIS OF POLITICAL
CARICATURE DURING LEARNING THE SOVIET IDEOLOGY
FROM THE END OF 1970s TO MID 1980s
(BASED ON THE MAGAZINE “CROCODILE”)**

Аннотация: в статье рассматривается вопрос, каким образом изобразительные источники отражают состояние советской идеологии в 1977–1985 гг. Карикатура в СССР являлась инструментом пропаганды, поэтому ее содержание отвечало установкам, выраженным в программных документах Коммунистической партии Советского Союза. Однообразие сюжетов и клиширование образов привели к тому, что в конце 1970-х гг. сатирические журналы потеряли наступательный характер. Это – свидетельство общего кризиса советской идеологии, попытка выхода из которого была связана с идеей «нового политического мышления».

Abstract: the article is devoted to the problem of reflection of the Soviet ideology on the visual sources in 1977–1985. The Soviet caricature was an instrument of propaganda, so its content matched to the principles of the Communists’ political documents. The monotony of subjects and images led to the fact that satirical magazines lost their offensive character in the end of 1970s. It was an evidence of a general crisis of the Soviet ideology, which the government tried to overcome with the idea of a “new political thinking”.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, информационное обеспечение, информационный подход, структурный подход, советская идеология, советская пропаганда, имагология, образ врага, журнал «Крокодил».

Keywords: history, source research, information support, informational approach, structural method, Soviet ideology, Soviet propaganda, imagology, enemy’s image, “Crocodile” magazine.

Исследователи, занимающиеся изучением феномена советской идеологии [Зиновьев, 2003; Кара-Мурза, 2002(а); Кара-Мурза, 2002(б); Кара-Мурза, 2002(в); Пихоя, 2007; Фокин, 2017; Шадрин, 2013(а); Шадрин, 2013(б)], обычно обращают внимание в первую очередь на партийную и делопроизводственную документацию. При всей правильности этого подхода необходимо указать на его ограниченность. Партийные документы, содержащие идеологические установки, отражают те идеалы, к которым необходимо было стремиться, но не показывают, какими путями эти уста-

новки претворялись в жизнь. Потому для получения адекватной картины особенно важно включать в исследования источники, содержащие информацию о состоянии пропаганды и степени ее эффективности. Этим критериям вполне отвечает политическая карикатура. С одной стороны, она является продуктом пропаганды, а с другой — отражает отношение пропагандистов к идеологии.

При обращении к проблематике советской карикатуры периода «развитого социализма» неизбежно возникает противоречие. Многомиллионными тиражами выходили серии книг «Мастера советской карикатуры» (1960–1991), издавались альбомы работ зарубежных художников — друзей Советского Союза, проводились ежегодные симпозиумы и коллоквиумы художников-карикатуристов, открывались курсы сатириков. Продолжали нести «вахту» корифеи жанра: Б.Е. Ефимов и Кукрыниксы (М.В. Куприянов, П.Н. Крылов, Н.А. Соколов), графико-поэтический дуэт М.А. Абрамова и С.В. Михалкова, М. Вайсборд, Ю.А. Черепанов, Н.М. Лисогорский и многие другие. Несмотря на все эти достижения экстенсивного характера, качественно карикатура перестала исполнять пропагандистскую функцию. Рубрика «Вокруг света и тьмы», под которой публиковалась основная масса карикатур на международные темы, превратилась в светскую хронику и галерею отдельных нелепых случаев из жизни Запада. Такая деградация жанра связана в первую очередь с проблемами, накопившимися в советской идеологии.

Идеология в Советском Союзе выполняла важнейшие функции, в т.ч. мировоззренческую функцию, т.е. определяла взгляды человека на окружающий его мир. Инструментом идеологии является пропаганда: ее средствами обществу транслируются нужные установки. В статье нами предпринята попытка осветить кризис советской пропаганды периода «развитого социализма» на примере образа врага. Любая идеология конструируется посредством идеала, к которому необходимо стремиться, а также врага, внешнего или внутреннего, которого необходимо победить для достижения идеала. Советский «идеал» (построение коммунизма) уже стал предметом научной дискуссии [Фокин, 2017]. Что же касается образа врага, то в работах большинства авторов по этой теме [Голубев, 2008; Голубев, 2018; Гринько, Шевцова, 2018; Сенявская, 2006; Физеллер, Магнусдоттир, 2017] отсутствует привязка функционирования этого образа к процессам, протекавшим в советской идеологии. Восстановление этой связки повышает актуальность предлагаемой темы. В работах исследователей, занимающихся карикатурой рубежа XIX–XX вв. отмечается, что большую роль в содержательном наполнении карикатуры играла национальная принадлежность художника [Голиков, 2014; Голиков, 2015; Голиков, Рыбаченок, 2010; Голиков, Рыбаченок, 2011; Голиков, Рыбаченок, 2012; Голиков, Рыбаченок, 2013; Голиков, Рыбаченок, 2014; Голиков,

Рыбаченок, 2015; Голиков, Рыбаченок, 2016; Голиков, Рыбаченок, 2017]. В советское время данный фактор был заменен на фактор идеологический.

В качестве источниковой базы нами использованы материалы периодической печати. Периодика выполняет двоякую функцию: с одной стороны, осведомляет читателей о наиболее существенных и интересных событиях общественно-политической, экономической и культурной жизни страны и мира, с другой — формирует представление об этой жизни, навязывает свое видение мира читателям [Голиков, Круглова, 2012. С. 398—401]. В советское время важнейшим источником информации служили газеты, т.к. были дешевы, не зависели от источников электроэнергии (как радио и телевизор), а многомиллионные тиражи позволяли удовлетворить потребности всех граждан СССР.

Особое место в сфере пропаганды играли сатирические издания. Преимущество политической сатиры перед другими родами публицистики — ее концентрированность. Обычно в изданиях такой направленности черты врага намеренно гиперболизировались, акцент делался на недостатках, что мощно воздействовало на читателя. В качестве наиболее характерного издания нами взят печатный орган ЦК КПСС — журнал «Крокодил», основное внимание уделено анализу карикатур ввиду их особенной популярности у массового читателя. Главная сложность в работе с ними заключается в дешифровке «смысловых слоев», выяснении подоплеки создания того или иного изображения [Голиков, Рыбаченок, 2010. С. 90].

Художник-карикатурист как исполнитель идеологического заказа должен был учитывать реалии. Фундаментом советской идеологии в данный период служила Программа КПСС, принятая на ее XXII съезде [Программа Коммунистической партии Советского Союза, 1961]. Программа разделена на две части: в первой дана картина «прошлого», т.е. описаны роль и место Октябрьской революции 1917 г. в деле построения коммунизма в СССР и обрисована общая траектория развития страны в 1920—1950-е гг.; во второй сформулированы задачи партии в деле построения коммунизма, в т.ч. в области культуры и идеологии.

Интересна постановка вопроса о том, кто же являлся главным врагом социалистического лагеря. В связи с тем, что на данном этапе общественного развития на первый план вышла идеологическая борьба, главный враг находился в сфере идеологии. «В современном мире идет ожесточенная борьба двух идеологий — коммунистической и буржуазной» [Программа, 1961. С. 51], последняя занимается «идейным обоснованием господства монополий, оправданием эксплуатации, опорочением общественной собственности и коллективизма, воспеванием милитаризма и войны, оправданием колониализма и расизма, разжиганием вражды и ненависти между народами» [Там же. С. 53—54]. Главная опасность исходит от империализма США (он совершает подрывные акции по всему земному

шару), под которым подразумевается «империалистическая буржуазия», более конкретно «кучка миллионеров и миллиардеров» [Там же. С. 26], «финансовая олигархия и военщина, фашисты и реакционные клерикалы, колонизаторы и помещики, все идейные и политические пособники империалистической реакции» [Там же. С. 52].

Что же касается образа империализма, то тут главный тезис — капитализм является путем народных страданий: «Это мир эксплуатации и бесправия, мир попрания человеческого достоинства и национальной чести, мир мракобесия и политической реакции, мир милитаристского разгула и кровавых расправ над трудящимися» [Там же. С. 52]. Картину дополняют моральный упадок, разгул спекуляции, коррупции и преступности, разлагающих общество, семью и человека.

Таким образом, идеологическим врагом провозглашалась военно-политическая и финансово-промышленная элита капиталистических стран, проще говоря олигархия, использовавшая ресурсы своих стран для подрыва социалистического лагеря и тем самым покушавшаяся на благосостояние своих сограждан. Из гонки вооружений вытекали нищета, безработица, социальная напряженность, отсутствие уверенности в завтрашнем дне. Программа еще наступательна, однако основные акценты уже смещены на мирное сосуществование стран с разным общественным строем, всеобщее разоружение и т.п. Эти идеи получили развитие в резолюции Совещания коммунистических и рабочих партий в Москве в 1969 г. [Задачи борьбы против империализма, 1969].

Перед идеологами и художественной интеллигенцией ставились задачи освещать и обличать кризисные явления капиталистического общества и через это воспитывать «строителя нового мира» [Программа, 1961. С. 131]. В условиях, когда «важная роль принадлежит печати, радио, кино и телевидению» [Там же. С. 117], основную работу должны были исполнять СМИ.

Главная сложность, с которой столкнулись пропагандисты, лежала во внешнеполитической плоскости и была связана с улучшением отношений между социалистическим и капиталистическим блоками в начале 1970-х гг. — «разрядкой международной напряженности». Подписание договоров об ограничении стратегических вооружений (1972; 1979) и заключительного акта Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе (1975) создавали ситуацию, когда идеологические установки вступили в острое противоречие с обстоятельствами реальной политики.

Задолго до описываемых событий В.И. Ленин высказал следующую мысль: «...всякое умаление социалистической идеологии, всякое отстранение от нее означает тем самым усиление идеологии буржуазной» [Ленин, 1963. С. 40]. По его мнению, идеология должна иметь наступательный, даже агрессивный характер, ее переход в оборону чреват сдачей позиций.

Однако к середине 1980-х гг. этот переход произошел. В январе 1985 г. в редакцию главного идеологического журнала «Коммунист» поступило письмо от старшего инструктора политотдела ОКПП «Одесса» погранотряда КГБ, майора В.В. Павлинова (РГАСПИ. Ф. 599. Оп. 1. Д. 907. Л. 153–158). Автор тезисно изложил свое понимание понятия «контрпропаганда», которую он назвал «верным оружием в борьбе с идеологическими диверсиями» (Там же. Л. 153), «оперативным элементом идеологической борьбы, дающим аргументированный отпор натискам буржуазной пропаганды» (Там же. Л. 154). В ответном письме редакция отмечала: «...контрпропаганда — это всегда очень конкретный разговор, опирающийся на факты... разоблачающий ту или иную пропагандистскую идею империализма» (Там же. Л. 158). Если рядового пропагандиста волнуют вопросы, связанные с оборонительными действиями, то это означает, что наступательности в идеологии уже нет; более того, на субъективном уровне ситуация уже воспринимается как нормальная. Однако еще раз необходимо повторить, что данная тенденция берет начало еще в 1960-е гг., когда идеологические установки стали постепенно расходиться с реальностью.

Попытки соединить теорию и практику можно проследить на примере советской карикатуры 1970-х — середины 1980-х гг. В те годы получили распространение многофигурные карикатуры, на которых изображены сразу несколько стереотипных образов. Это диктовалось идеологическими установками (общность интересов олигархии и военщины, латиноамериканских диктатур и правительства США и т.д.), а также чисто практическими соображениями — экономией газетной площади, желанием сделать сюжет карикатуры интереснее.

В 1977 г. в журнале «Крокодил» опубликована дополненная стихами Н.Я. Энтелиса карикатура М.А. Абрамова «За каской — в кассу» [Крокодил, 1977. № 4. С. 11]. «УниверСЭМ» (место, где встретились все персонажи) — отсылка к дядюшке Сэму, стереотипному образу США. Сам Сэм изображен в центре рисунка в больших клетчатых штанах, с сигарой в зубах и старомодном цилиндре с нарисованным на нем символом доллара. Он указывает женщине с собачкой на стеллаж, на котором написано «игрушки», но вместо них там лежат танки и ракеты. Женщина в военной форме за прилавком продает старушке со звездой Давида на каске (аллегорическое изображение Израиля) образцы ракет. За соседним прилавком полный мужчина (капиталист) примеряет каску. На кассе расплачивается мужчина в пробковом шлеме (аллегорический образ колонизатора из ЮАР). В отделе хозяйственных товаров, где продают разного рода кандалы и замки, мужчина в темных очках, похожий на чилийского диктатора А. Пиночета, покупает наручники. В отделе «Готовые платья» висят одежды членов расистской организации «Ку-Клукс-Клан». В отделе «Оптика» висит объявление о продаже темных «антисоветских» очков (явная

отсылка к тому же Пиночету, который всегда носил темные очки). Резюмируя, можно сказать, что посыл картинки в большей степени юмористический, нежели сатирический. Герои карикатуры вызывают скорее смех и улыбку, а не ужас или отвращение.

В таком же ключе выполнена карикатура Ю.А. Черепанова «Предновогодние НАТОвские забавы» [Крокодил, 1978. № 36. С. 11]. В верхнем правом углу изображен канкан, исполняемый тремя нейтронными бомбами с черепами вместо голов. Им аплодируют зрители-военные и представители крупного капитала. У одного из военных от удовольствия началось головокружение (изображено при помощи боеголовок). Рядом по туго натянутой колючей проволоке прохаживается родезийский колонизатор, умело жонглирующий холодным оружием. Внизу его подстраховывают мужчины в старомодных цилиндрах и моноклях; они растянули полотно с надписью «Англо-американский план по Родезии». Робот в образе гадалки предрекает группе удивленных капиталистов инфляцию и спад в уходящем году. Еще одно отражение кризиса капитализма — удивленный мужчина, пытающийся справиться с падением доллара. Рядом с ним мужчина в каске с надписью «Израиль» примеряет маску с крылышками, символом мира. На переднем плане изображена карусель из уток (отражение информационной войны) с катающимися на ней клеветущими на СССР китайцами и военными. Справа от них чилийцы наматывают на елку колючую проволоку с каплями крови. На все это грустно смотрит Санта Клаус с рваным мешком, на котором написано «На социальные нужды», просящий милостыню у собравшейся публики. Конечно, предновогодняя атмосфера не располагает к размышлениям о грустном, но сатирический эффект карикатуры при этом абсолютно теряется.

В комическом ключе обыгран образ Запада в работах М.А. Абрамова и Н.М. Лисогорского. В карикатуре «Современная Мадонна кисти Пентагона» [Крокодил, 1978. № 21. С. 10] в современном ключе обыгран знаменитый живописный сюжет. При ближайшем рассмотрении оказывается, что Мадонна — мужчина, под накидкой у которого надета рубашка с галстуком-бабочкой. Он безуспешно пытается изобразить скорбно-молитвенное выражение лица. На капюшоне у него красуется аббревиатура US (United States), вместо нимба — монетка со знаком доллара на аверсе. В правой руке у него — бог войны Марс, держащий нейтронную бомбу. На его левой руке сидит антропоморфное существо с дулом ружья вместо носа и оперением ракеты вместо волос — аллегорическое изображение «холодной войны». Вся композиция вписана в 5-угольник (отсылка к зданию Пентагона, имеющему такую форму), украшенный ядерными боеголовками. При всей очевидности смыслового посыла (Пентагон — «мать» всех войн) он не достигает цели. Образы комичны, но не побуждают к бдительности или аккуратности в отношении США. Карикатура «Семейный портрет»

[Крокодил, 1978. № 35. С. 16] иллюстрирует взаимоотношения генералитета США и представителей военно-промышленного комплекса. Пентагон выступает в роли супруга дородной дамы в цилиндре, аллегорически изображающей монополии. В сумочке у дамы лежат листки с военными заказами — источником семейного благосостояния. В «семье» трое детей — три бомбы: атомная, водородная и «новорожденная» нейтронная. Картина опять же скорее представляет собой пародию на классический семейный портрет, нежели отражение преступной связи командования Пентагона с представителями финансово-промышленных монополий.

На карикатуре «Дым из трубы Белого дома» [Крокодил, 1982. № 10. С. 10] показано, как из трубы Белого дома с развевающимся над ним звездно-полосатым флагом верхом на метле вылетает ведьма в заледенелых одеждах. На метле написано «Шантаж, провокации», а на самой ведьме — «Холодная война». Вместе с ведьмой из трубы вылетают три человека. Верхом на ней сидит полный мужчина в военной форме, черных очках и надвинутой до бровей фуражке, лицо его очень серьезно, за спиной он держит мешок с надписью: «Миллиарды на гонку вооружений». За руку ведьма держит маленького седобородого человечка в ковбойской шляпе, надувающего наволочку с надписью: «Советская угроза!!!». На ноге у ведьмы сидит мужчина в гражданском костюме, в характерных чертах которого узнается З. Бжезинский, советник президента Дж. Картера по вопросам национальной безопасности. В руке он держит глобус, на котором написано «Зоны интересов США». Навершие глобуса сделано в форме доллара. В этом аллегорическом изображении «холодная война» представлена как союз Пентагона (военный), Белого дома (Бжезинский) и СМИ (ковбой), главная цель которых — отмыwanie денег от спровоцированной войной гонки вооружений. В такой комической форме изображено нагнетание антисоветской истерии в США. Главными бенефициарами этой кампании оказываются представители американского истеблишмента, связанного с военно-промышленным комплексом.

На карикатуре «Наращивает Белый дом “Войны холодной” снежный ком» [Крокодил, 1982. № 10. С. 16] Дядя Сэм, улыбаясь, скатывает ком из бумаг, на которых написано: «Угрозы», «Бойкот», «Антисоветизм», «Ультиматум», «Санкции НАТО против СССР и ПНР» и т.п. С кома соскальзывают журналисты и военные, пытающиеся что-то писать и выкрикивать в микрофоны. Автор карикатуры показывает, что «холодная война» — в первую очередь война информационная, руководство ею осуществляют США. На бумагах перечислены недружественные шаги коллективного Запада в отношении Советского Союза и Польской Народной Республики, где в 1981 г. был введен режим военного положения. Автору удалось с юмором раскрыть сущность противостояния СССР и США, но тот же комизм обрисованной ситуации не позволяет адекватно оценить ее сложность.

Еще одна проблема, которую отражает карикатура, связана с клишированием образов, использованием одной и той же маски в разных ситуациях. Наиболее ярко это отразилось в образе диктатора. Он кристаллизировался в конце 1940-х гг. во время советско-югославского конфликта. «Толстый человек на кривых коротких ногах, в фуражке с высокой тульей, с топором в руках, с которого стекает кровь, в одном кармане — пачка долларов, в другом “Майн кампф”, правая рука поднята в нацистском приветствии, и с нее тоже капает кровь — таким был самый распространенный карикатурный образ Тито» [Матонин, 2012. С. 229—230]. В следующий раз похожие приемы стали использовать в 1970-е гг. для изображения чилийского диктатора А. Пиночета. Ремейк в политической карикатуре — довольно распространенное явление, поэтому исследователи в первую очередь призывают обращать внимание, как изменились детали карикатуры [Голиков, Рыбаченок, 2013. С. 75]. Если сопоставить изображения Тито и Пиночета, то можно обратить внимание на общность внешних атрибутов: топоров, свастик, луж крови и т.п. Изменение же коснулось пропорций персонажей: у Тито пропорции нормальны, а Пиночет изображен маленьким на фоне окружающих его предметов [Крокодил, 1977. № 10. С. 13; Крокодил, 1977. № 28. С. 11; Крокодил, 1978. № 5. С. 11]. Таким образом, жесткие репрессивные меры режима Пиночета отходят на второй план при изображении его комичным карликом, стремящимся походить на А. Гитлера.

Подводя итоги, можно сказать, что кризис советской карикатуры и ее трансформация из элемента пропаганды в юмористическую картинку произошли под влиянием общего кризиса советской идеологии. Корни этого кризиса лежали еще в конце 1950-х — начале 1960-х гг. и нашли отражение в Программе КПСС 1961 г. Они связаны с потерей наступательного характера советской идеологии и ее переходом в фазу глубокой обороны. В начале 1970-х гг. имело место потепление отношений СССР с Западом, усилились экономические связи. Это сводило наступательность советской пропаганды к минимуму. Когда же отношения вновь ухудшились и западные СМИ стали наступать под лозунгом несоблюдения прав человека в СССР, пропагандисты только отражали нападки, но перейти к фазе активного наступления уже не могли. Эти процессы нашли отражение в советской карикатуре. Она сделалась более мягкой, усилились элементы комизма, а идеологическое содержание смягчилось: враг стал более нелепым и менее опасным. Такое положение дел впоследствии создало условия для плавного перехода к политике «нового мышления» в период «перестройки».

Библиография

Тезисы т. Павлинова, присланные в редакцию журнала «Коммунист». РГАСПИ. Ф. 599. Оп. 1. Д. 907. Л. 153—158.

- Голиков А.Г.* Война — лучший лекарь. Восточный кризис 1875—1878 годов глазами художников журнала «Будильник» // *Родина*. 2014. № 4. С. 104—107.
- Голиков А.Г.* Стандарт двойной силы. Маринизм в политической карикатуре на рубеже XIX—XX веков // *Родина*. 2015. № 2. С. 151—154.
- Голиков А.Г., Круглова Т.А.* Источниковедение отечественной истории: учебное пособие для студентов высш. проф. образования. 5-е изд., испр. (Серия: Бакалавриат). Москва, 2012. 464 с.
- Голиков А.Г., Рыбаченок И.С.* «...И двуглавый орел накрыл садком турецкую индюшку». Карикатура как жанр информационной войны за Босфор и Дарданеллы // *Родина*. 2016. № 4. С. 98—102.
- Голиков А.Г., Рыбаченок И.С.* «Отыщи всему начало...» Ремейк в политической карикатуре // *Родина*. 2013. № 12. С. 75—79.
- Голиков А.Г., Рыбаченок И.С.* Путь «канатоходца» // *Родина*. 2012. № 4. С. 99—102.
- Голиков А.Г., Рыбаченок И.С.* Джон Буль ломает зубы... (Образ англичанина в русской политической карикатуре в конце XIX — начале XX века // *Родина*. 2014. № 11. С. 5—8.
- Голиков А.Г., Рыбаченок И.С.* Дядюшка Сэм насолил всем. Россия и США в сатирической графике на рубеже XIX—XX веков // *Родина*. 2017. № 5. С. 110—114.
- Голиков А.Г., Рыбаченок И.С.* И Африка нам не нужна? // *Родина*. 2011. № 1. С. 97—102.
- Голиков А.Г., Рыбаченок И.С.* Политика в зеркале сатиры. Русско-японская война 1904—1905 гг. в политической карикатуре // *Родина*. 2015. № 8. С. 110—115.
- Голиков А.Г., Рыбаченок И.С.* Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX—XX веков в политическое карикатуре. Москва, 2010. 328 с.
- Голубев А.В.* «Если мир обрушится на нашу Республику»: Советское общество и внешняя угроза в 1920-е — 1940-е годы. Москва, 2008. 384 с.
- Голубев А.В.* «Подлинный лик заграницы»: образ внешнего мира в советской политической карикатуре, 1922—1941 гг. Москва, 2018. 282 с.
- Гринько И.А., Шевцова А.А.* «Дятел докладодолбящий» и другие животные: наука в зеркале советской карикатуры // *Историческая экспертиза*. 2018. № 1. С. 276—291.
- Зиновьев А.А.* Идеология партии будущего. Москва, 2003. 240 с.
- Кара-Мурза С.Г.* Идеология и мать ее наука. Москва, 2002(а). 256 с.
- Кара-Мурза С.Г.* Советская цивилизация. Книга первая: От начала до Великой Победы. Москва. 2002(б). 640 с.
- Кара-Мурза С.Г.* Советская цивилизация. Книга вторая: От Великой Победы до наших дней. Москва. 2002(в). 768 с.
- Крокодил. 1977. № 4, 10, 28; 1978. № 5, 21, 35, 36; 1982. № 10.
- Ленин В.И.* Что делать? // *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. Т. 6. Москва, 1963. С. 1—192.

Матонин Е.В. Иосип Броз Тито. Москва, 2012. 462 с.

Международное совещание коммунистических и рабочих партий: Документы и материалы. Москва, 5–17 июня 1969 г. Москва, 1969. 352 с.

Пихоя Р.Г. Москва. Кремль. Власть. Сорок лет после войны, 1945–1985. Москва, 2007. 715 с.

Программа Коммунистической партии Советского Союза. Москва, 1961. 144 с.

Сенявская Е.С. Противники России в войнах XX века. Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. Москва, 2006. 288 с.

СССР и США в XX веке: восприятие «другого» / Отв. сост. Б. Физелер, Р. Магнусдоттир. Москва, 2017. 256 с.

Фокин А.А. «Коммунизм не за горами». Образы будущего у власти и населения СССР на рубеже 1950–1960-х годов. Москва, 2017. 223 с.

Шадрин А.Ю. Мобилизационная модель развития в СССР (1945–1991 гг.). Кризис и попытки его преодоления // *ИВ: Исторические исследования.* 2013(а). № 2. С. 29–50.

Шадрин А.Ю. Кризис мобилизационной модели развития и распад СССР (1945–1991) // *Политика и общество.* 2013(б). № 8. С. 994–1002.

УДК 172

С.О. Ткаченко, S.O. Tkachenko

ОТ ФАКТА К МИФУ: ОТКРЫТКА СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ КАК ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ И КАК АРТЕФАКТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

FROM FACT TO MYTH: SOVIET POSTCARD AS A SOURCE OF VISUAL INFORMATION AND AS AN ARTIFACT OF HISTORICAL MEMORY

Аннотация: в статье рассматривается открытка советского времени как источник визуальной информации и в то же время артефакт, участвующий в процессах формирования моделей исторической памяти. Подобная дуалистическая функциональность была свойственна открытке в период ее активного использования в СССР, а также в постсоветское время, когда становится все более востребован информационный и мифотворческий потенциал советской почтовой карточки.

Abstract: the article considers the postcard of the Soviet time as a visual source of historical information and at the same time an artifact involved in the formation of models of historical memory. Such dualistic functionality was characteristic of the postcard during the period of its active use in the USSR, as well as at the post-Soviet time, when the information and myth-making potential of the Soviet postcard becomes more and more in demand.

Ключевые слова: историческая наука, открытка, артефакт, изобразительный источник, визуальная информация, культурологический подход, историческая память, культурная практика, домашний архив, филокартист.

Keywords: historical science, postcard, artifact, visual source, visual information, cultural approach, historical memory, cultural practice, home archive, filocartist.

В процессе осмысления советской эпохи используются различные изобразительные источники — носители визуальной информации, учитываются функциональные и смысловые параметры артефактов того времени. Значительный объем сохранившегося (в силу временной близости и массового производства) документально-предметного материала — от архивных документов до мемуарной литературы, от музейных исторических и культурных памятников до бытовых повседневных предметов — позволяет осуществлять достоверную историческую реконструкцию. Изучение данной эпохи ведется как в рамках традиционной научной методологии, так и на основе все более популярного в последние годы конструирования субъективных концептов событий. Несмотря на тревогу ряда исследователей по поводу «исчезновения истории как единого объективного процесса в плюралистическом калейдоскопе “исторических памятей”», невозможно отрицать значимость каждого из подходов [Рагозина, 2017. С. 19]. Вероятно, следует находить и рационально использовать точки соприкосновения и приложения различных методов исторического познания. Любой, даже самый обыденный, предмет, может рассматриваться как свидетельство определенного цивилизационного процесса: «историческим источником может быть любой артефакт, к которому правильно подобрали коды» [Макаров, 2014. С. 9]. Декодирование феномена массовой открытки (как в годы активного бытования почтовой карточки, так и в постсоветское время) обычно происходит по одной схеме: «открытка — документальный источник». В работах филокартистов [Забочень, 1973; Тагрин, 1977; Файнштейн, 1976; Шлеев, 1963], исследованиях постсоветского периода [Ларина, 2004; Мозохина, 2009; Самбур, 2014; Чапкина, 1993], многочисленных публикациях в журналах «Филателия», «Жук», «Филокартия» она рассматривается как носитель визуальной информации. Подавляющее число работ посвящено открыткам начала XX в., что обусловлено особой прикладной ценностью изображений событий, объектов и персон «царской» России. Так, крупнейший собиратель открыток советского времени Н.С. Тагрин отмечает, как дореволюционные открытки из его коллекции использовались для создания музейных экспозиций, реконструкции костюмов и воссоздания видов городов: «коллекция помогла авторам и актерам в более чем 150 разнообразных кинокартинах» [Тагрин, 1977. С. 93]. Бесспорно, что в ситуации с утраченными памятниками культуры открытка

«становится бесценным материалом для историков, искусствоведов, реставраторов» [Белицкий, 2003. С. 5].

Между тем, помимо значимой визуальной информации, советская открытка, служившая одним из средств пропаганды идеологической политики государства, содержит иные культурные тексты. В отдельных исследованиях она рассматривается как социокультурный феномен в контексте мифотворческих практик. Так, О.В. Шабуровой впервые представлен детальный анализ основных мифологических конструкторов и символических систем советской эпохи в отражении поздравительной иллюстрированной открытки. Автор, в частности, отмечает, что она «важна для все более активно развивающихся *memory studies*, отлично бы дополнила изучение письменных документов и артефактов советского мира» [Шабурова, 2017. С. 12]. Можно предположить, что интерес к этому источнику свидетельствует об активизации процессов, которые исследователи определяют как «историческая память». Продолжающийся процесс поиска национальной идентичности неминуемо обращает ученых, политиков и общественных деятелей к недавнему «советскому прошлому» и созданию моделей исторической памяти. «Историческая память мобилизуется и актуализируется в сложные периоды жизни нации, общества или какой-либо социальной группы, когда перед ними встают новые трудные задачи или создается реальная угроза самому их существованию» [Репина, 2003. С. 39]. Столкновение процессов критического осмысления истории СССР и восторженно-ностальгического любования советской действительностью приводит к появлению оригинальных культурных практик. В качестве объектов исследования и вовлечения в социокультурные практики используются сохранившиеся артефакты того времени, включая и открытые письма, хранящиеся в семейных архивах, частных и музейных коллекциях. Тема реализации ностальгических тенденций в обществе представляется особенно актуальной, поскольку по данным «Левада-центра» к декабрю 2018 г. «число россиян, сожалеющих о распаде Советского Союза, достигло максимума за последнее десятилетие, ... об этом говорят 66 % респондентов» [Мухаметшина, 2018].

Целью данной статьи является схематичное определение информационного и мифотворческого потенциала иллюстрированной почтовой карточки советского времени и формы его реализации в различных гуманитарных сферах и социокультурных практиках.

В условиях достаточно позднего распространения телевизионного вещания на территории СССР (середина 1960-х гг.), на фоне необходимости реализации государственных задач просветительского и идеологического характера, с середины 1950-х гг. существенно активизировалась деятельность издательств по выпуску печатной продукции. Не стала исключением и открытка. В почтовых карточках советского времени посредством специ-

ально выполненных для воспроизведения на них графических композиций, репродукций произведений искусства, фотографий были визуализированы многие сферы жизни и истории страны. Насколько всеобъемлющим был тематический репертуар советской иллюстрированной открытки? С различной степенью охвата и достоверности, здесь репрезентированы все виды и формы творческой, научной и производственной деятельности советского человека, а также явления природы — при том, что, как и в других средствах массовой информации, существовал перечень информационных запретов и ограничений. Пропаганда «западного образа жизни», произведения антисоветских и «несоветских» писателей и художников, ряд событий и персонажей, эротика — вот далеко не полный перечень табуированных тем. Понятно, что в периодически издававшихся в 1950–1970-е гг. комплектах открыток «Советские писатели» нельзя встретить портреты И.Э. Бабеля, Б.Л. Пастернака, А.А. Ахматовой, А.П. Платонова, других репрессированных и подвергавшихся остракизму со стороны официальных институций авторов. Ограничения были обусловлены, вероятно, и соображениями секретности, вследствие которых даже нейтральные фотографические сюжеты, посвященные Красной/Советской Армии, достаточно распространенные в 1930-х гг., исчезают из открыточной иконографии в последующие годы.

Рассматривая тематический спектр советской открытки, следует учитывать также генезис открытого письма, сформировавшегося в начале XX в. в контексте поздравительных, туристических, подарочных и агитационно-пропагандистских практик. Данные обстоятельства сформировали определенные виды ситуативной потребности в его использовании. Социально-общественные тенденции (например, рост туристической активности советских граждан в 1960-е гг., регулярность и повторяемость праздничных ритуалов с высокой степенью вовлеченности в них граждан СССР) определяли потребительский спрос на соответствующие разновидности почтовых карточек.

Как можно оценить информационный потенциал иллюстрированных открыток советского времени как источника визуальной информации? Очевидно, что с ходом времени изображения на них, отражающие историческую реальность, приобретают все большую ценность. Так, к примеру, в одном из наиболее «открыточных» жанров — видовой открытке, где демонстрируются культурные, исторические и природные достопримечательности, изображения могут быть использованы для исследований в области истории: архитектуры и градостроительства; охраны объектов культурного и природного наследия; транспорта и транспортных коммуникаций; учреждений культуры, образования и науки; промышленности и сельского хозяйства и т.д.

При изучении истории промышленности, сельского хозяйства и транспорта представляют интерес портреты «ударников труда» и панорамы

индустриальных площадок. В этом отношении особенно информативны открытки, изданные во 2-й половине 1920-х — 1-й половине 1930-х гг., в частности серии Ассоциации художников революционной России (АХРР-АХР) «Жизнь и быт народов СССР», «Выставка АХР “Искусство в массы”»; серии «На стройке 2-й угольно-металлургической базы Урало-Кузбасса», «Колхозы и совхозы», «Производственная серия». Более поздние образцы утрачивают документальный характер: к концу 1950-х гг. в индустриально-сельскохозяйственной открытке уже доминируют репродукции «соцреалистических» произведений советских художников и поздравительные сюжеты, представляющие собой идеализированно-обобщенные либо плакатно-схематические визуальные образы. В этом случае открытка становится материалом для искусствоведения и исследований в сфере масс-медиа, поскольку иллюстрирует развитие плакатного искусства в СССР и систему массовой пропаганды и агитации.

Обширный открыточный раздел, посвященный культуре, включает репродукции произведений искусства, виды музейных экспозиций и зданий, портреты писателей, художников, артистов и музыкантов. Наибольшую ценность в данном разделе представляют карточки с зачастую утраченными произведениями отечественных художников 1920—1930-х гг., а также воспроизведения работ отечественных художников 2-й половины XX в., многие из которых «спрятаны» в музейных фондах и частных коллекциях. Здесь вновь следует отметить информационную значимость открыток АХРР-АХР, обусловленную актуальностью содержательной части произведений, создававшихся в атмосфере еще существовавшей во второй половине 1920-х гг. свободы художественного высказывания. Репрезентативность визуальной информации, которую содержат открытые письма АХРР-АХР, подтверждается и масштабом явления: за период существования издательства АХРР (1926—1931) «было выпущено около восьмисот открыток» [Забочень, 1974. С. 100].

Объемный и многоплановый массив данных о «мире советского детства» представляет детская открытка. Назидательные юмористические сценки, сюжеты с играми, учебой и другими полезными и «правильными» занятиями детей, выполненные известными художниками, репрезентируют воспитательно-педагогические модели советской эпохи. Особенно широко (в сюжетах с октябрятами, пионерами, комсомольцами) представлена история детских и молодежных движений. «Насыщенность» этих открыточных сюжетов артефактами того времени, демонстрирующими историю детского костюма, игр, игрушек, позволяет использовать открытки в атрибуции различных предметов.

Значительная часть открыток посвящена литературным произведениям. Объединенные в комплекты, репродукции по ним дают развернутое представление об искусстве книжной иллюстрации.

Поздравительные карточки являются наиболее массовым видом открыток советского времени (их тиражи достигали нескольких миллионов экземпляров). В них нашли отражение как собственно история советских праздников, так и плакатное и графическое искусства, геральдика и официальная символика. Они более всего ассоциируются с приватной жизнью советских людей в силу активного использования в межличностной коммуникации: сохранившиеся праздничные карточки чаще прочих оказываются заполненными и прошедшими через почту. В текстах наряду с «поздравительной» частью, состоящей преимущественно из общепринятых лексических шаблонов («поздравляю с праздником», «желаю здоровья и успехов в труде и личной жизни» и т.п.) сообщаются семейные и личные новости, бытовые подробности — важные, как представляется, для понимания истории повседневности советской эпохи.

Особыми характеристиками в качестве изобразительных источников обладают кустарные фотооткрытки, выпускавшиеся артелями и частными мастерами с середины 1930-х до начала 1960-х гг. Трогательные сценки встреч-расставаний-разлуки, миловидные парочки, клянущиеся в «вечной любви» заполняли нишу дефицита средств приватной коммуникации. Это явление может рассматриваться в контексте истории коммуникативных практик в СССР и представлять интерес для культурологов как пример китча. В то же время оно предоставляет возможность изучения частной предпринимательской инициативы в условиях советской системы.

Помимо изображения, источником информации являются и другие структурные элементы открытых писем. Их адресная сторона содержит выходные данные: названия издательства и типографии, дату издания и тираж, фамилии художника, фотографа, редактора. Подобные текстовые надпечатки, а также знаки почтовой оплаты (марки, напечатанные типографским способом на маркированных карточках; марки, приклеенные к открыткам, прошедшим почту), штемпели, штампы цензоров (в случае с открытками времен Великой Отечественной войны) позволяют изучать историю издательств, Министерства связи СССР и почтового ведомства, цензурирующих органов, полиграфической отрасли.

Важным компонентом информационного потенциала открытки является текст отправителя открытки. Эпистолярный жанр в открытке обладает специфическими чертами: «краткость и афористичность, использование типизированных лексико-грамматических структур, сочетание публичности и интимности» [Гулякова, 2004. С. 42]. В силу «открытости» и осознания вероятности цензурирования данных почтовых отправлений авторы посланий были лаконичны и осторожны в высказываниях. Подчас они словно не замечают изображения — в результате текст диссонирует по смыслу с изобразительной составляющей. Информация, заключенная в невербальных знаках посланий (почерке, чернилах, расположении текста),

может быть значима для исторических, лингвистических, психологических исследований. Даже отсутствие текста является поводом для анализа: чем определялась избирательность в использовании открыток для переписки? Например, при изучении корпуса новогодних поздравительных открыток выясняется, что наиболее популярны (чаще проходили через почту) открытки с многофигурными композициями из веселых новогодних персонажей.

В постсоветское время появилась возможность по-новому рассмотреть открытку, исследуя ее не только в качестве носителя информации, но и как один из инструментов создания советских мифологем. В ней находила отражение директивно определенная официальными институциями и зафиксированная в «Кратком курсе истории ВКП(б)» трактовка истории как «ключевой точки на когнитивной карте достаточно большого числа людей» [Козлова, 2005. С. 480]. Текущие события также подвергались анализу в официальных идеологических институциях, а публикации в средствах массовой информации тщательно редактировались и проходили согласования в Главлите. Обширная открыточная лениниана, иконография Октябрьской революции 1917 г., Гражданской и Великой Отечественной войн — яркие примеры инсталлирования открытки в мифологические конструкты советской эпохи. Не являясь наиболее острым идеологическим оружием (как, скажем, кинофильмы), но, как отмечалось в журнале «Искусство в массы», «выполняя роль проводника искусства в широчайшие массы населения, открытка является орудием идеологического воздействия на эти массы» [цит. по: Брылов, 1930. С. 29]. Подчиненная задачам формирования «верного» исторического и идеологического сознания, она, равно как и другие средства массовой коммуникации, демонстрировала «исторические победы, достигнутые советским народом в строительстве первого в мире социалистического государства» [Забочень, 1978. С. 87].

Однако рассматривать ее исключительно как средство идеологической борьбы, инструмент пропаганды в рамках тоталитарной государственной системы не следует. Подобный подход — пример фрагментарного исторического моделирования. Так, западноевропейские исследователи выстраивают свою модель, объединяя тоталитарные режимы XX в. в единый смысловой ряд. Аннотированный альбом «Открытки из Утопии», посвященный коллекции Дж. Фрейзера [Roberts, 2009], построен на их исследовании в авторитарном дискурсе. Наряду с советскими карточками в альбоме представлены открытки Германии и Италии 1930-х гг., Китая 1950-х гг. Рассматривая открытку как вид пропагандистского медиа, Э. Робертс утверждает: «Социалистический реализм и фашистская культура не сделали великого в искусстве, но создали захватывающие открытки» [Ibid. С. 6].

Современные культурные практики подтверждают причастность открыток советского времени к концепту исторической памяти. Становится

все более популярным их коллекционирование. СобираТЕЛЬский интерес локализуется преимущественно в таких филокартических направлениях, как новогодняя и детская открытка. Очевидно, что одной из основных мотиваций этой формы собирательства является ностальгия по «нашему счастливому детству», по стабильному «советскому прошлому», реализуемая в моделировании советского миропорядка посредством аутентичных артефактов. Это своего рода эскапизм, бегство в исчезнувшую реальность своего детства: «для одних — это время безоблачного детства или юности, для других — образец духовности, для третьих — эпоха стабильности» [Абрамов, 2011. С. 99]. Интерес к советскому (особенно позднесоветскому) прошлому характерен и для интернет-сообществ, виртуально коллекционирующих предметы того времени, в т.ч. открытки. Исследователи отмечают роль блогеров в устранении лакун «в описании практик, стилей жизни, языка, вещей, относящихся к поздней советской эпохе» [Там же.].

Социально-политические и культурные процессы реконструкции советского прошлого в контексте продолжающейся выработки национальной идеи и поиска идентичности сопровождаются воспроизведением сложившихся в СССР культурных форм и практик. В качестве примера приведем факты многократных телевизионных повторений советских фильмов, исполнение советских песен и их ремейков. Создаются новые кинофильмы и телевизионные сериалы, посвященные событиям той эпохи, пластически и предметно выдержанные в ее стилистике. Только в 2018–2019 гг. на экраны вышли 24 таких ретросериала [Русские сериалы, 2019]. Здесь можно говорить и о феномене исторической памяти (субъективная модель событий советской истории в кинофильмах), и о формах культурной памяти (продолжение традиций советского киноискусства). В этом же ряду стоит издание постеров, в т.ч. в формате открытки, воспроизводящих популярные плакаты и почтовые карточки того времени. Так, в 2011 г. издательство «Речь» выпустило семь наборов репринтных открыток с композициями художников В.И. Зарубина и В.И. Четверикова. Покупатель этих комплектов отмечает: «...в веселых открытках В.И. Четверикова наша детская мечта — праздник каждый день!» [Открытки советских времен, 2012].

Советские открытки нередко бывают экспонатами. Формируя тематические выставки, автор настоящей статьи неоднократно оказывался заложником диссонанса между значимостью открытки как подлинного артефакта и мифологическим содержанием открыточных сюжетов. При подготовке выставки «Событие, изменившее мир», посвященной 100-летию Октябрьской революции (Музей почтовой связи Челябинской области, 2017), стала очевидной сложность репрезентации революционных событий посредством открыток советского времени. Принятая тогда трактовка событий 1917 г. препятствует формированию полноценного визуального

образа. Решить проблему помогли открытки, изданные АХРР-АХР и Музеем революции в начале 1930-х гг. и содержащие репродукции картин, еще не прошедших идеологический отбор.

Другой опыт исторического моделирования связан с организацией выставки «Комсомол в советском искусстве» к 100-летию ВЛКСМ (Музей почтовой связи Челябинской области, 2018). При исследовании «комсомольских» открыток было выявлено, что значимые события как раннего, так и позднего периодов истории советского государства зачастую искусственно отнесены к заслугам этой организации, а во 2-й половине 1970-х — 1980-х гг. идеологическое звучание данной тематики практически растворилось в психологически тонких и пластически оригинальных образах молодых современников. Так, в комплекте «Имя твое — комсомол», выпущенном в 1984 г. издательством «Советский художник», отражено профессиональное многообразие молодежной среды. Наряду с привычными для комсомольской иконографии рабочими («Нефтяники» А.Д. Казимова, «Страда» В.Д. Сидоренко) представлены ученые («Ученые института ядерной физики» Н.А. Толпекиной), студенты («Портрет студентки Сергиной» О.В. Ланг), художники («Гости в мастерской художника» Т.С. Федоровой). Именно позднесоветские открытки показали вариант концептуального решения: использование метонимической модели «комсомольцы — это молодежь».

Открытки советского времени, сохранившиеся в домашних архивах, также принимают участие в процессах реконструкции истории — «встраиваются» в исторические модели семейного и персонального прошлого, «выступая в качестве реликвии... соединяют поколенческие звенья в семье, утверждают основания семейной идентичности» [Шабурова, 2017. С. 11]. Заполненные, отправленные по почте и полученные адресатом, они превращались из массового артефакта в артефакт уникальный, из средства массовой коммуникации государства и миллионов граждан в средство межличностной коммуникации. Такое превращение определяет их использование в конструктах коллективной и индивидуальной исторической памяти. Многие карточки сохранились в домашних архивах благодаря своим эстетическим характеристикам, что является примером традиции сбережения красоты. Передача из поколения в поколение знаков эстетического совершенства, пусть даже заключенных в открытках или вырезках из журнала «Огонек», позволяет говорить о присущих российскому социуму формах культурной памяти.

Противоположным по характеру явлением, но при этом также имеющим отношение к концепту исторической памяти, являются «отключение» исторического сознания, процессы «забывания», свойственные значительному количеству людей. «В конце XX века массовая ностальгия превратилась в хорошо оркестрированное искусство забывания, или, вернее,

искусство помнить все, кроме самой катастрофы и своей истории» [Бойм, 2002. С. 267]. «Искусство забывания» можно обозначить как антимеморативные практики. В постсоветский период «люди утрачивают знания об истории своей страны, своего народа, своей семьи, утрачивают не только сами знания, но и интерес к познанию этой стороны жизни» [Воробьева, 2008. С. 20]. Получили распространение и достаточно агрессивные антимеморативные практики. Неоднократно приходилось слышать от респондентов разных возрастных и социальных категорий: «было много открыток, фотографий, писем, да все выбросили»; «нужно избавляться от старого хлама». Сознание значительной части населения существенно искажено либо редуцировано. Вероятно, корни массовой антимеморативности следует искать в страхе разглашения личной информации, боязни «сказать и написать лишнее», пришедших из советского времени. Подобная практика обусловлена и тривиальным фактором — стремлением обновить и улучшить параметры своего быта в условиях товарного разнообразия и консюмеризма последних лет.

Таким образом, следует признать открытку «своеобразным конструктором знаний, полученных визуальным путем» [Циценко, 2017. С. 7]. Культурологический подход к исследованию «жизни» артефакта позволяет учесть и сопоставить фактологическое и мифологическое, реальное и представляемое, доказательное и эмоциональное. Обращение к открытке советского времени как объекту исследования показывает, как в одном предмете соединяются функции источника визуальной исторической информации и инструмента для субъективного исторического моделирования. Справедливым будет утверждение, что эта открытка, равно как многие другие артефакты, стала «местом памяти, где память кристаллизуется и находит свое убежище» [Нора, 1999. С. 17]. Она может использоваться и как ценный изобразительный источник, и как артефакт в рамках концепта исторической памяти. Детальное рассмотрение данных положений позволит провести демаркационные линии в пространстве открытки, обозначающие локацию, где факт используется как инструмент мифотворчества, и ситуации, в которых миф подменяет собой реальность исторического события.

Библиография

Абрамов Р. «Советский чердак» российской блогосферы: анализ ностальгических виртуальных сообществ // INTER. 2011. № 6. С. 88–102.

Белицкий Я.М. В Москве почти каждая улица есть событие историческое // Московский журнал. 2003. № 1. С. 4–13.

Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. Москва, 2002. 320 с.

Брылов Г. Создадим советскую художественную открытку // Искусство в масс-сы. 1930. № 7 (15). С. 29–30.

Воробьева И.В. Историческая память и историческое сознание россиян: современное состояние и тенденции // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т. 208: Социология культуры: опыт и новые парадигмы. Ч. 2. С. 16–21.

Гулякова И.Г. Эпистолярный текст как знаковая система // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2003. Серия 2. Вып. 4 (№ 26). С. 37–43.

Забочень М.С. Филокартия. Москва, 1973. 102 с.

Забочень М., Артемьев В. Искусство — в массы. Открытки Ассоциации художников революции (1926–1931) // Советский коллекционер. 1974. № 11. С. 89–100.

Забочень М., Артемьев В. Открытки издания Музея революции СССР // Советский коллекционер. 1978. № 16. С. 86–101.

Козлова Н.Н. Советские люди. Сцены из истории. Москва, 2005. 544 с.

Ларина А.Н. Документальная открытка конца XIX — начала XX вв. как источник по истории и культуре Москвы. Дисс. ... канд. ист. наук. Москва, 2004.

Макаров А.И. Историческая память: конструкция или реконструкция? // Историческая экспертиза. 2014. № 1. С. 4–10.

Мозохина Н.А. Открытки Общины св. Евгении как художественный проект мастеров объединения «Мир искусства». Проблемы истории и художественной практики. Дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2009.

Мухаметшина Е. Число сожалеющих о распаде СССР достигло максимума за десятилетие // Ведомости. 2018. 19 декабря. Электронный ресурс: www.vedomosti.ru/politics/articles/2018/12/18/789656-sssr (дата обращения 10.03.2019).

Нора П. Проблематика мест памяти // Нора П., Озуф М., Пюимеж Ж. де, Винок М. Франция-память / Пер. с франц. Санкт-Петербург, 1999. С. 17–50.

Открытки советских времен в современном исполнении // ToyByToy.com/Игрушка за игрушкой. 2012. Электронный ресурс: www.toybytoy.com/game/Postcards_of_the_Soviet_times_modern_version (дата обращения 5.02.2019).

Рагозина Т.Э. Культурная память versus исторической памяти // Искусство. Наука. Культура. 2017. № 3 (15). С. 12–21.

Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Москва, 2003. 44 с. Препринт WP6/2003/07.

Русские сериалы. Электронный ресурс: rserial.com/pro-sovetskoe-vremya (дата обращения 5.09.2019).

Тагрин Н.С. Мир в открытке. Москва, 1977. 128 с.

Самбур М.В. Открытка в контексте культуры: атрибуция, научное описание, экспонирование. Дисс. ... канд. ист. наук. Москва, 2014.

Файнштейн Э.Б. В мире открытки. Москва, 1976. 131 с.

Цаценко Л.В., Савиченко Д.Л. История популяризации научной агрономии советского периода в художественных образах // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ). 2017. № 130 (06). С. 1493–1511. Электронный ресурс: ej.kubagro.ru/2017/06/pdf/39.pdf (дата обращения 1.02.2019). IDA [article ID]: 1301706039

Шабурова О.В. Советский мир в открытке. Москва; Екатеринбург, 2017. 328 с.

Шлеев В.В., Файнштейн Э.Б. Художественные открытки и их собрание. Москва, 1963. 36 с.

Чапкина М.Я. Художественная открытка. К столетию открытки в России. Москва, 1993. 304 с.

Roberts A. Postcards from Utopia. The Art of Political Propaganda. Bodleian Library, University of Oxford, 2009. 107 p.

УДК 930

З.М. Рубина, Z.M. Rubina

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФОТОГРАФИИ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСТОЧНИКА

SOME PROBLEMS OF THE RESEARCH OF PHOTOGRAPHY AS PICTORIAL SOURCE

Аннотация: статья посвящена некоторым проблемам исследования фотографии как изобразительного источника, которые не позволяют реализовать ее потенциал: степени изученности истории фотографии, атрибуции отечественного фотографического наследия и (самое главное) интерпретации.

Abstract: the article is about some problems of the research of photography as historical source: the lacking knowledge of Russian photography's history, the lacking attribution of Russian photographs & especially the interpretation.

Ключевые слова: историческая наука, фотография, исторический источник, история фотографии, фоторепортаж, историография, научная атрибуция, ретушь, постановочная фотография.

Keywords: historical science, photography, historical source, photography's history, photo portrait, photo essay, historiography, scientific attribution, retouch, staged photography.

В XXI в. дискуссия на тему, является ли фотография полноценным историческим источником, выглядит анахронизмом, отголоском реальности прошлого века. Тем не менее, до сих пор нельзя утверждать, что фотография как источник заняла в отечественной исторической науке (включая специализированные источниковедческие исследования) место, хоть сколько-нибудь сравнимое с письменными источниками, — несмотря на ее популярность как объекта экспонирования и презентации в обществе в целом и в научном сообществе в частности, несмотря на несколько лет как провозглашенный «визуальный поворот». Некоторым причинам сложившейся ситуации посвящена данная статья.

Обратимся к степени изученности источниковедения и истории фотографии в рамках различных научных дисциплин. Следует помнить, что исследование фотографии в отечественной гуманитаристике — сравнительно новое направление. Для советской историографии история фотографии являлась периферийной темой, которой было посвящено несколько монографий обобщающего характера [Болтянский, 1939; Морозов, 1955; Морозов, 1958; Морозов, 1986; Волков-Ланнит, 1974; Волков-Ланнит, 1971; Чибисов, 1987]. В большинстве случаев их авторы концентрировали внимание на художественной фотографии в узком смысле слова или на вершинах фоторепортажа. К указанным работам следует прибавить: незначительное количество изданий мемуаров фотографов [см., например: Альперт, 1962; Наппельбаум, 1958]; два сборника очерков, ориентированных на широкий круг читателей (один из них — единственная за все советское время переводная работа по теме) [Никитин, 1991; Поллак, 1983]; монографию по теории фотографии, ставшую классической [Михалкович, Стигнеев, 1989]; единственную за весь советский период фундаментальную публикацию отечественного фотографического наследия [Антология советской фотографии, 1986—1987]. Важно подчеркнуть, что исследования истории и особенностей фотографии происходят в рамках двух областей знания: искусствоведении и теории журналистики.

Небольшое количество литературы по данной теме вполне объяснимо: нет необходимого временного разрыва между историей и бытованием фотографии: фотографическая продукция XIX в. в середине XX в. еще не превратилась в раритет, а оставалась частью повседневности. Представляется закономерным, что интерес к истории фотографии развивался по нарастающей на протяжении всего советского периода; наиболее популярной она стала в 1980-е гг. Таким образом, внимание к истории и теории фотографии, характерное для постсоветского времени, зародилось в конце советского периода.

В рамках дисциплин исторической науки фотография стала объектом изучения в основном для архивоведения. Как правило, такие исследования осуществлялись в контексте гиперсистемы кинофотофонодокументов (далее — КФФД). В рамках архивоведения фотография рассматривалась как вид документа. Большое внимание уделялось проблемам, связанным с ней как объектом архивного хранения; был начат ее анализ как исторического источника, продолженный в постсоветское время [Евграфов, 1973; Кузин, 1960; Кузин, Рошаль, 1982; Магидов, 1986; Магидов, 1991]. При этом для архивоведения исследование фотодокументов также не являлось приоритетным, потому объем литературы по данной теме невелик.

Переворот, сделавший фотографию популярным объектом изучения, произошел в отечественной гуманитаристике в 1990-е гг. Его подготовило предшествующее десятилетие, но качественные перемены произошли по

двум причинам. Были опубликованы две переводные работы, до сих пор остающиеся для отечественного исследователя-гуманитария базовыми, когда речь заходит о фотографии [Беньямин, 1996; Барт, 1997], и благодаря им рассуждения о феномене фотографии оказались в рамках модной «интеллектуальной» тематики. Возрос интерес к самим фотографиям, особенно XIX — начала XX в., т.к. частью общества еще с позднесоветского времени дореволюционная фотография воспринималась как свидетельство «золотого века» России, а фотографии XIX в. за сто лет обрели патину времени и стали аттрактивным видом памятника. Поэтому именно с 1990-х гг. можно говорить о начале популярности фотографических выставок, создании специализированных музеев и все более обширных и качественных публикациях архивных фотографий. На мой взгляд, знаковым изданием для «поворота к фотографии» стал сборник «Русская фотография» [Русская фотография, 1996], где под одной обложкой единственный раз «сошлись» все крупнейшие фотографические собрания страны. Подчеркну: в середине — 2-й половине 1990-х гг. произошел именно «поворот к фотографии», а его последствия стали очевидными к середине 2000-х гг.

Десятилетие нулевых — время прорыва в исследовании фотографии. Данная тема стала актуальной для ряда гуманитарных дисциплин; появилось, сравнительно с предыдущим периодом, множество посвященных ей работ (лишь в последние годы «волна» начала спадать). Именно в то время вышел ряд монографий по истории фотографии — как отечественных [Бархатова, 2009; Вальран, 2016; Левашов, 2012; Стигнеев, 2007; Стигнеев, 2013; Стигнеев, 2016; Чмырева, 2016], так и переводных [Фризо, 2008—2009; Бажак, 2006; Фотография. Всемирная история, 2014; Собрание Дома Джорджа Истмена, 2010]. Вышел даже бесценный справочник по истории московских фотоателье 1840—1930-х гг. [Шипова, 2001]. Публиковались воспоминания великих фотографов и интервью с ними; правда, в основном речь пока идет о зарубежных классиках [Адамс, 2009; Битон, 2015; Картье-Брессон, 2013; Картье-Брессон, 2015; Капа, 2011; Наппельбаум, 2017; Сальгадо, 2015; Хилл, Купер, 2010; Шерстенников, 2012; Шерстенников, 2014]. Фотография стала сферой научных интересов философов, культурологов, психологов, визуальных антропологов [Бойцова, 2013; Гавришина, 2011; Петровская, 2003; Петровская, 2015; Савчук, 2005; Сосна, 2011; Толмачева; Чистякова]. Вышли две отечественные книги по теории фотографии, продолжившие линию исследований советского периода [Стигнеев, 2011; Фотография: Проблемы поэтики, 2008]. Издавались переводные теоретические работы, в т.ч. давно ставшие классикой мирового уровня [Барт, 1997; Беньямин, 1996; Бёрджер, 2014; Краусс, 2014; Руйе, 2014; Сонтаг, 2013]. Следует отметить также расширение понятия «фотография» как произведения искусства, произошедшее не позднее конца 1990-х гг.

В рамках исторической науки (точнее, архивоведения) в постсоветское время изучение фотографии — это продолжение и развитие того, что сделано в предшествующий период: исследование архивоведческих и источниковых особенностей фотодокументов в рамках гиперсистемы КФФД — направление, претерпевшее серьезные изменения благодаря работам В.М. Магидова [Магидов, 2005; некоторые его статьи постсоветского времени даны в библиографии к данной статье] и его учеников [Ланской, 2001; Ланской, 2002; Ланской, 2004; Ланской, 2006; Ланской, 2014; Чертилина, 2011; Чертилина, 2012; Чертилина, 2014]. По сравнению с советским периодом увеличилось количество публикаций, посвященных фотодокументам. По большей части они посвящены презентации отечественного фотографического наследия в составе Архивного фонда и архивоведческим проблемам, а специальных источниковедческих исследований совсем немного [Магидов, 2005; Ланской, 2014].

Хотя начиная с 2000-х гг. можно с уверенностью говорить о фотографии как о популярном виде памятника истории и культуры для научного сообщества и общества в целом, ее тщательное и глубокое изучение в нашей стране еще находится в начале пути. Так, лишь начата публикация фотодокументов из собраний отечественных архивов, музеев и библиотек, причем уже на этой стадии выявлены проблемы, связанные с соответствием многих публикаций статусу научных. Отмечу два важнейших Интернет-проекта последних лет: Государственный каталог музейного фонда (goskatalog.ru) и проект Мультимедиа арт музея (МАММ) «История России в фотографиях» (russiainphoto.ru). Но с точки зрения археографии фотодокументов (Правила издания, 1990) публикации на этих ресурсах не являются научными.

Применительно к современной гуманитаристике следует отметить, что десятка монографий недостаточно, чтобы счесть столь сложную и обширную тему исчерпанной. Более того, в ряде случаев в специальной литературе встречаются спорные суждения. Так, Валерий Вальран основателем пикториализма называет противника фотографии как искусства П. Эмерсона и не упоминает автора термина фотохудожника Г.П. Робинсона. Вальран утверждает, что британские пикториалисты «превозносили натурализм и импрессионизм» — в отличие от австрийских, вдохновлявшихся символизмом. Но предыстория британского пикториализма — творчество Г.П. Робинсона и О.Г. Рейландера, вдохновленное живописью прерафаэлитов, более чем не чуждо символизму. К предтечам пикториализма в России Вальран относит А.О. Карелина. Во всех случаях столь редкая точка зрения никак не обосновывается [Вальран, 2016. С. 50—51].

Излюбленные формы современных авторов — очерки и лекции: жанры, изначально не претендующие на создание целостной картины развития отечественной фотографии. Поэтому из истории фотографии в специальной

литературе выпали целые периоды. Так, ждет своих исследователей послевоенный фоторепортаж (в т.ч. такая яркая и значимая страница истории отечественной школы, как советский фоторепортаж послевоенных 1940—1960-х гг. — отечественная версия «гуманистической» фотографии).

Упомяну также две тенденции в современной литературе — исследования: по истории отечественной фотографии; по зарубежной фотографии и/или на основании зарубежной литературы. Они слабо связаны между собой, и проблема синтеза того, что уже сделано, стоит достаточно остро. Единственная попытка написать историю всемирную (в виде курса лекций) принадлежит В.В. Левашову [Левашов, 2012]. С этой точки зрения работа, в других отношениях неоценимая, является неудачной: автор не захотел или не смог вписать отечественную фотографию в общий процесс, и в результате одна из самых ярких и длительно существующих школ представлена несколькими сюжетами, не позволяющими составить впечатление о ее развитии и особенностях. Будем надеяться, что к этой теме исследователи еще обратятся, т.к. серьезно изучить и даже составить адекватное впечатление об отечественной фотографии вне контекста всеобщей истории невозможно. Полезной обобщающей работой была бы (при условии ее высокого уровня) для студентов истфаков; пока им приходится рекомендовать, как минимум, четыре-пять монографий, которые к тому же содержат «белые пятна», а подчас и спорные утверждения.

Описанная ситуация не способствует ни созданию целостной картины истории отечественной фотографии в мировом контексте, ни полноценному знакомству с указанной тематикой студентов истфаков. Зато она способствует сохранению и распространению соблазнительных для историков мифов. Благодаря им, например, исключительно с политической историей СССР связывают особенности советской фотографии (особенно 1930-х гг.), что приводит к ее некорректной интерпретации и отрыву от мирового контекста. Если прибавить к этому, что учебные курсы по истории фотографии — редкое явление на истфаках, можно констатировать: история фотографии для историков — область малоизвестная.

Как и в предшествующий период, исследования фотографии по преимуществу ведутся в рамках только архивоведения как составной части гиперсистемы КФФД. Но у фотографии как исторического источника есть свои особенности — и в связи с другими близкими ей видами искусств и памятников культуры (изобразительное искусство, особенно печатная графика; письменные источники), и вне какой-либо системы. Ядро публикаций по архивоведческому и источниковедческому проблемам фотодокументов составляют работы одной (причем небольшой) научной школы и сотрудников одного специализированного архива. Теоретические основания архивоведения и источниковедения фотодокументов также выработаны буквально одним-двумя исследователями, причем источниковедческая проблематика

в данном случае — лишь одна из тем. Если мы сравним степень изученности письменных и изобразительных источников (в частности, фотографии), то станет очевидно, что разрыв здесь огромен.

Более того: несмотря на то, что визуальный поворот осознан как свершившийся факт, до недавнего времени КФФД в учебниках по источниковедению присутствовали редко. Впрочем, в последние годы ситуация изменилась: на истфаках появились учебные курсы по изобразительным источникам, соответствующая глава есть в одном из недавних учебников по источниковедению [Сиренов, Твердюкова, Филюшкин, 2015]. Включение фотографии наряду с другими изобразительными источниками в учебную программу истфаков — явление, внушающее оптимизм. Надеюсь, что исследования по истории фотографии также перейдут на качественно новый уровень; в противном случае говорить о полноценном источниковедении фотографии невозможно — поскольку именно в недостаточном знании истории и отечественной, и (обязательно) зарубежной фотографии одна из причин некорректной интерпретации фотографии как исторического источника, до сих пор встречающаяся у профессиональных историков, поскольку потерян важнейший контекст изучения.

Некоторые примеры подобной интерпретации будут приведены ниже, но прежде остановлюсь на проблеме доступности исследователю отечественного фотографического наследия. В рамках указанного сюжета выделю несколько проблем. Они известны, поэтому ограничусь кратким перечислением.

Во-первых, часть репортажных фотографий находится в личных архивах фотографов или их наследников и в закрытых редакционных фототеках. Такие «знаковые» фототеки, как Фотохроника ТАСС или фототека журнала «Огонек», экспонируют фотографии из своих собраний на выставках (достаточно вспомнить юбилейные выставки в Москве — в Центральном выставочном зале «Манеж» в 2017 г. и в ММАМ в 2014–2015 гг.) и на своих Интернет-ресурсах. Но в отличие от государственных архивов, музеев и библиотек редакционные фототеки не обязаны делать свои собрания общественным достоянием.

Во-вторых, фотодокументы, находящиеся на постоянном хранении в составе Архивного, Музейного и Библиотечного фондов, рассеяны по различным собраниям. Высказанная В.М. Магидовым еще в 1980-е гг. идея создания единой базы фотодокументов так и остается идеей, несмотря на иную, куда более пригодную для воплощения этого замысла, реальность. В этой связи упомяну Государственный каталог Музейного фонда: он решит проблему музейных собраний, но это — лишь часть отечественного фотографического наследия. Идею единой базы российских архивных фотографий в наибольшей степени воплощает ресурс «История России в фотографиях» — проект ММАМ, среди участников которого — государ-

ственные архивы, музеи и библиотеки, ведомственные фототеки, частные коллекционеры и частные лица; но это — проект сугубо добровольный. Многие обладатели крупных фотографических коллекций в нем не участвуют (например, РГАКФД, ГИМ); он не претендует ни на полноту презентации, ни на научную публикацию фотографий.

Отечественное фотографическое наследие по большей части атрибутировано недостаточно. Дело не только в неустановленных атрибутах, которые не всегда можно выявить даже в результате самого добросовестного и качественного исследования (это касается прежде всего установления авторства). Не только в некорректной атрибуции, которая обусловлена, в том числе, раздельным хранением фотодокументов, требующих специальных условий обеспечения сохранности, и письменных источников. Речь идет также о случаях, когда один и тот же фотодокумент имеет две разные атрибуции и не всегда можно с уверенностью сказать, какая из них верна (даже при наличии письменных источников).

Так, в коллекции фотографий отдела собрания фондов музея В.И. Ленина ГИМ (далее ФМЛ ГИМ) хранится фотографический отпечаток. Согласно учетной документации Центрального музея В.И. Ленина (далее — ЦМЛ) на нем — женский отряд особого назначения на Красной площади во время торжеств в честь III конгресса Коминтерна 22 июня — 21 июля 1921 г. Такой же отпечаток хранится в собрании ГАРФ (он опубликован на сайте «История России в фотографиях»: russiainphoto.ru/search/photo/years-1840-1999/?index=1&query=%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F+%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%86+%D0%BD%D0%B0+%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B9+%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D1%89%D0%B0%D0%B4%D0%B8+%D0%BF%D0%BE+%D1%81%D0%BB%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%8E+%D0%BE%D1%82%D0%BA%D1%80%D1%8B%D1%82%D0%B8%D1%8F+ii+%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B0+%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B0&page=1&paginate_page=1), где атрибутирован как демонстрация работниц на Красной площади по случаю открытия II конгресса Коммунистического Интернационала 19 июля 1920 г. в Москве, а его создатель — фотограф В.К. Булла (1883—1938). Но если это действительно та демонстрация 19 июля 1920 г., Булла не может быть автором снимка, т.к. с утра и до глубокой ночи снимал в тот день торжества в Петрограде в честь откры-

тия конгресса. Проблема заключается в том, что невозможно определить, какое именно шествие и в каком именно году (1920 или 1921) запечатлено. Никаких атрибутирующих признаков, которые позволили бы маркировать эту женскую колонну как работниц или членов женского отряда особого назначения, на снимке нет. Разница в одежде и прическах не позволяет выбрать между 1920 и 1921 г. На заднем плане снимка — Исторический музей и Казанский собор, который снесут лишь в 1936 г. Воспоминания фотографа с подробным описанием кадра могли бы установить истину, но надеяться на их появление было бы излишне оптимистичным.

Недостаточная изученность истории и источниковедения фотографии, а также проблемы с атрибуцией отечественного фотографического наследия сами по себе являются серьезными препятствиями при исследовании фотографии в рамках исторической науки. Но еще важнее, что они приводят к некорректной ее интерпретации как исторического источника. Для корректного же источниковедческого анализа содержания фотодокумента необходима, как минимум, работа в двух проблемных полях, одно из которых — история фотографии, причем обязательно всемирная. К сожалению, не только в историческом источниковедении, не только в рамках исторической науки, но и в специальных исследованиях по истории фотографии, где речь идет и об интерпретации фотографического изображения (только в рамках искусствоведения или культурологии), этот принцип не выдерживается. Общим местом стала интерпретация советских фотографий 1920—1930-х гг. на основании почти одной только политической истории СССР. Почти одной, поскольку приемы советской авангардной фотографии сравниваются с приемами зарубежных авторов, но сравнение не касается советского фоторепортажа тех лет в общем и целом.

В частности, вне сравнения с зарубежными аналогами и лишь на основании советской идеологии часто рассматривают производственные портреты рабочих. Благим исключением в данном случае является работа В.В. Левашова «Лекции по истории фотографии», где творчество американских фотографов Л.У. Хайна и М. Бурк-Уайт рассматривается и как творчество фотографов «русского стиля» [Левашов, 2012]. Левашов считал, что постановочные производственные портреты людей труда (в т.ч. и прежде всего рабочих) — отнюдь не советское изобретение, а детище американской социальной фотографии, а именно Л.У. Хайна — автора, еще в начале 1920-х гг. создавшего серию фотографий, выражающих красоту и силу человека механического труда. Другое дело, что произведения советских репортеров настолько заслуженно пользовались авторитетом, а тематика настолько ассоциировалась с Советским Союзом, что даже великого Хайна несправедливо называли фотографом «русского стиля». В данном случае игнорирование зарубежных аналогов приводит к неполной, а оттого и к некорректной интерпретации подобных изображений.

Недоумение вызывает то, что до сих пор в рамках исторической науки и отечественной гуманитаристики в целом совершенно не затронуто сопоставление французской и советской репортажной фотографии 1950—1960-х гг. Советский фоторепортаж этого периода, насколько мне известно, не подается как проявление мирового тренда гуманистической фотографии. Ситуация, на мой взгляд, показательная и никак не украшающая отечественных гуманитариев.

Подчас незнание истории фотографии приводит к появлению несуществующих, по сути, проблем и сюжетов. Так, среди профессиональных историков до сих пор можно встретить тех, кто полагает значимой характеристикой истории советской фотографии 1930—1950-х гг. заретушированные оспины И.В. Сталина. Между тем оспины, родинки, бородавки, расширенные поры кожи в фотографических ателье, как отечественных, так и зарубежных, ретушировали с 1840 г. Иными словами, с фотопортретами главы советского государства поступили так же, как в то же время в провинциальной фотографии поступили бы с фотопортретом рядового гражданина. Другой вопрос, что, как справедливо отметила Н.В. Молодцова в выступлении на научно-практическом семинаре ГИМ «Отражение исторических процессов и явлений в деятельности историко-краеведческих музеев. К 175-летию В.О. Ключевского» (Москва, 2016), практики использования ретуши в массовом студийном фотопортрете XIX—XX в. создали ряд проблем для исследователей истории повседневности, использующих фотографию как исторический источник. Незнание и непонимание контекста не дает возможности корректно изучить фотопортреты И.В. Сталина. Примечательно, что проблема достаточно давно поставлена Д. Кингом [Кинг, 2012, С. 110], сопоставившим ретушированные фотопортреты Сталина и кинозвезд того времени и, вольно или невольно, предложившим интересный сравнительный анализ фотопортретов артистов и политиков 1930-х гг. Но показательно, что идея развития не получила.

Другим примером заведомо некорректной источниковедческой интерпретации может служить отношение профессиональных историков к постановочной фотографии. До сих пор приходится сталкиваться с мнением, что она менее достоверна или не достоверна в принципе. Лишь в последнее время ситуация начала меняться. Но пока далеко до общего понимания того, что постановка — один из самых распространенных и традиционных приемов создания фотографического изображения. В XIX в. его распространение обуславливалось уровнем развития фототехники, а в XX в. постановка — сложившееся, выработавшее свои методы художественно-выразительное средство, широко применявшееся фоторепортерами всего мира. Даже во времена наивысшего расцвета метода «решающего мгновения» они продолжали им пользоваться. Фотографов, которые не использовали постановку в принципе, было не так много. Если этот сюжет

из истории мировой фотографии не будет осознан историками, говорить о сколько-нибудь корректной интерпретации фотографии как исторического источника будет попросту невозможно. Главная проблема в этом случае заключается не в том, что они не знают историю фотографии (несколько прочитанных монографий поспособствуют решению вопроса), а в том, что зачастую не понимают, что им необходимо знать и анализировать этот материал.

Даже вне использования художественно-выразительных средств фотографии, исследуя причины, по которым фотограф выбирает тот или иной сюжет, ракурс, композицию, необходимо выявлять и учитывать все контексты его выбора: истории фотографии, истории тех искусств и видов источников, с которыми может быть корректно соотнесено фотографическое изображение. Во многих случаях обращения к одной лишь истории фотографии бывает недостаточно: необходимо обращаться к истории ближайших «родственников» — изобразительного искусства и кино (как документального, так и игрового). Следует подчеркнуть, что речь в данном случае идет не только и не столько о художественной фотографии. Яркий тому пример — фотопортрет. Так, многочисленные портреты военных у карты имеют аналоги в живописи, а «пишущие писатели» известны с XIX в. и в массовом студийном фотопортрете, и в изобразительном искусстве.

Для полноты картины упомяну необходимость сопоставления фотографии с письменными источниками (материалами периодики, перепиской и т.п.). Эта необходимость осознана историками значительно глубже, чем представителями других гуманитарных дисциплин.

Иными словами, в каждом случае следует учитывать все взаимосвязи конкретной фотографии в рамках истории всемирной фотографии, а также с другими типами и видами исторических источников. Устанавливая взаимосвязи фотографии-источника, нужно создавать полную и корректную картину, а не выбирать тот вариант, который ближе и понятнее историку в контексте его специализации. Показательный пример — фотография «В.И. Ленин в группе делегатов II конгресса у дворца Урицкого (Таврический дворец)», созданная В.К. Буллоу 19 июля 1920 г. в Петрограде. В 1924 г. (дата приведена по работе: [Кинг, 2012. С. 87.]) из него выделили фрагмент — В.И. Ленин с А.М. Горьким. Оба варианта сосуществовали до конца 1930-х гг., когда первый из них оказался недоступен: многие герои портрета и его автор были репрессированы. В 1990-е гг. фрагментация попала в число «фальсифицированных» фотографий и интерпретировалась в связи с историей «большого террора», к которой имеет лишь косвенное отношение. Мне неизвестны ее корректные интерпретации с точки зрения истории конструктивистского фотоколлажа, часто используемого для создания плакатов, в т.ч. политических, а также создания и использования снимков-символов. Правда, символическую природу фрагментации (со-

здатель советского государства и ведущий советский писатель) раскрыл Д. Кинг [Кинг, 2012, С. 87–88], но и его увлекла история «большого террора», а ремарка об А.М. Горьком в 1930-е гг. оказалась незамеченной отечественными исследователями.

Ориентированность профессиональных историков на сюжеты и явления политической истории подчас играет с ними злую шутку при источниковедческой интерпретации фотографии. В коллекции фотографий ФМЛ ГИМ хранится отпечаток снимка «В.И. Ленин на Красной площади во время демонстрации трудящихся, посвященной первой годовщине Октябрьской революции», снятого неустановленным фотографом 7 ноября 1918 г. в Москве. На отпечатке люди рядом с В.И. Лениным (в т.ч. Н.К. Крупская) замазаны красными чернилами. Историки склонны интерпретировать это как вмешательство в фотографическое изображение по политическим причинам, характерное для эпохи политических репрессий, игнорируя своеобразную «подсказку»: на снимке недалеко от В.И. Ленина стоит Л.Д. Троцкий, которого почему-то не тронули. На самом деле у этого вмешательства — другая причина, связанная с историей и особенностями ЦМЛ. Стоящих рядом с Лениным людей замазали, чтобы удобнее было делать фрагментацию — индивидуальный портрет для одной из витрин экспозиции. Другой вопрос: был ли в таком виде отпечаток принят в собрание музея или для нужд экспозиции воспользовались отпечатком, уже записанным в инвентарные книги ЦМЛ. Зная особенности музея как идеологического учреждения, подчиненного ЦК ВКП(б) со своеобразными представлениями о фондовой работе, можно предполагать и то, и другое. Тем более, что речь идет об одном из ленинских портретов, чей оригинал хранится в родственном в то время ЦМЛ учреждении — Центральном партийном архиве Института Маркса, Энгельса, Ленина при ЦК ВКП(б) (ныне — РГАСПИ). Так создается препятствие для выявления цели создания снимка и/или вмешательства в существующее фотографическое изображение, нарушается азбука источниковедческого исследования.

Несмотря на то, что для научного исторического сообщества вопрос о том, является ли фотография полноценным историческим источником, казалось бы, закрыт десятилетия назад, только после осознания и решения проанализированных проблем можно будет говорить о постижении той или иной эпохи/культуры с использованием, в том числе, фотографии. Тогда и только тогда ее источниковый потенциал будет в полной мере реализован.

Учитывая интерес профессиональных историков к этому виду изобразительных источников, учитывая те перемены, которые происходят в последние годы в этом направлении (появление специализированных учебных курсов, включение изобразительных источников в учебник по источниковедению), искренне надеюсь, что в скором времени данная статья станет неактуальной.

Библиография

- 1-ая Фотобиеннале историко-архивной фотографии: каталог выставки. Санкт-Петербург, 2011. 472 с.
- 2-ая Фотобиеннале историко-архивной фотографии: каталог выставки. Санкт-Петербург, 2013. 256 с.
- 3-я Фотобиеннале историко-архивной фотографии: каталог выставки. Санкт-Петербург, 2015. 240 с.
- Адамс А.* Автобиография. Москва, 2009. 132 с.
- Альперт М.В.* Беспокойная профессия. Москва, 1962. 85 с.
- Антология советской фотографии. Т. 1—2. Москва, 1986—1987.
- Архивоведческие и источниковедческие проблемы кинофотофонодокументов: сб. науч. трудов. Москва, 1990. 143 с.
- Аудиовизуальные архивы на рубеже XX—XXI веков (отечественный и зарубежный опыт) / Под ред. В.М. Магидова. Москва, 2003. 415 с.
- Бажак К.* История фотографии. Возникновение изображения. Москва, 2006. 159 с.
- Барт Р.* Camera lucida. Москва, 1997. 223 с.
- Баталин В.Н., Малышева Г.Е.* Проблемы внешней критики фотодокументов в процессе их источниковедческого анализа // Отечественные архивы. 1994. № 2. С. 15—17.
- Бархатова Е.В.* Русская светопись. Первый век фотоискусства. 1839—1914. Санкт-Петербург, 2009. 400 с.
- Беньямин В.* Краткая история фотографии. Москва, 2013. 144 с.
- Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Москва, 1996. 240 с.
- Бёрджер Д.* Фотография и ее предназначения: эссе. Москва, 2014. 240 с.
- Битон С.* Зеркало моды. Москва, 2015. 400 с.
- Бойцова О.Ю.* Любительские фото: визуальная культура повседневности. Санкт-Петербург, 2013. 266 с.
- Болтынский Г.М.* Очерки по истории фотографии в СССР. Москва, 1939. 224 с.
- Вальран В.* Советская фотография. 1917—1955. Санкт-Петербург, 2016. 288 с.
- Вартанов Ан.* Фотография. Документ и образ. Москва, 1983. 272 с.
- Вартаньян А.Д.* Место фотографии в науке и общественной жизни и проблемы археографии фотодокументов // Актуальные проблемы архивоведения и документоведения: Естественно-научные вопросы архивного дела. Москва, 1981. С. 24—44.
- Волков-Ланнит Л.Ф.* Искусство фотопортрета. Москва, 1974. 303 с.
- Волков-Ланнит Л.Ф.* История пишется объективом. Москва, 1971. 256 с.
- Гавришина О.В.* Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». Москва, 2011. 192 с.
- Главацкая Е.М.* Фотодокументы как исторический источник: опыт атрибуции, критического анализа и научного цитирования // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. № 1 (99). С. 217—225.

Голиков А.Г., Круглова А.Т. Источниковедение отечественной истории: учебное пособие. Москва, 2012. 460 с.

Государственный каталог Музейного фонда. Электронный ресурс: gostatalog.ru/portal/#/ (дата обращения 16.05.2019).

Дайер Дж. Самое время: неклассическая история фотографии. Санкт-Петербург, 2017. 368 с.

Диментман Д.А. Коллекция фотодокументов А.А. Губарева как объект источниковедческого исследования // Страницы художественного наследия России XVI—XX вв. Москва, 1991. С. 165—176. (Труды ГИМ. Вып. 89.)

Евграфов Е.М. Кинофотофонодокументы как исторический источник. Москва, 1973. 45 с.

Иванова И.М. Фотодокументы РГАКФД о коренных народах Севера и Сибири в 1920—1930-е гг.: источниковедческий анализ // Вестник архивиста. 2011. № 3. С. 108—117.

История России в фотографиях. Электронный ресурс: russiainphoto.ru (дата обращения 16.05.2019).

Источниковедение: учебное пособие / Под ред. М.Ф. Румянцевой. Москва, 2015. 685 с.

Источниковедение новейшей истории России: теория, методология, практика: учеб. пособие / Под ред. А.К. Соколова. Москва, 2004. 686 с.

Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. Санкт-Петербург 2013. 128 с.

Картье-Брессон А. Диалоги: интервью и беседы (1951—1998). Санкт-Петербург, 2015. 160 с.

Капа Р. Скрытая перспектива: воспоминания. Санкт-Петербург, 2011. 280 с.

Кинг Д. Пропавшие комиссары. Москва, 2012. 208 с.

Кобелькова Л.А., Магидов В.М. О классификации и фондировании кинофотофонодокументов и видеофонограмм ГАФ СССР // Советские архивы. 1989. № 1. С. 16—23.

Козлов В.П. Публикации фотодокументов в 1990—2000-е гг.: археографический анализ // Отечественные архивы. 2015. № 1. С. 46—55.

Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. Москва, 2014. 304 с.

Кривошеин Л.Н., Фесуненко И.С. Об использовании кинофотодокументов (Методика и опыт) // Вопросы архивоведения. 1963. № 1. С. 25—35.

Кузин А.А. История технических архивов: учебное пособие. Москва, 1973. 70 с.

Кузин А.А. Кино-фото-фоноархивы: учебное пособие. Москва, 1960. 263 с.

Кузин А.А., Рошаль Л.М. Кинофотофоноархивы: учебное пособие. Москва, 1982. 63 с.

Кунтиков И.Н. Кинофотофонодокументы в научных исследованиях // Вопросы архивоведения. 1962. № 2. С. 55—59.

Ланской Г.Н. Актуальные проблемы архивоведческого и источниковедческого изучения фотодокументов // Вестник архивиста. 2014. № 2. С. 8—23.

Ланской Г.Н. Особенности и методы изучения изобразительных источников в исторических исследованиях // Проблемы методологии и источниковедения. Ма-

териалы III Научных чтений памяти академика И.Д. Ковальченко. Москва, 2006. С. 291–299.

Ланской Г.Н. Проблема эффективности использования фотодокументов архивного фонда Российской Федерации для изучения истории России конца XIX – начала XX века // Архивный фонд РФ: феномен, мифы и реальность: тез. докл. и сообщ. Междунар. науч. конф., Москва, 23–24 мая 2001 г. Москва, 2001. С. 117–119.

Ланской Г.Н. Проблемы определения подлинности и достоверности кино- и фотодокументов в исторических исследованиях // Вестник архивиста. 2004. № 6. С. 131–141.

Ланской Г.Н. Теоретико-методологические проблемы изучения изобразительных источников в историко-архивоведческих исследованиях // Архивоведение и источниковедение на современном этапе: Доклады и сообщения на четвертой Всероссий. науч. конф. Москва, 2002. С. 258–264.

Левашов В. Лекции по истории фотографии. Москва, 2012. 484 с.

Логинов А.А. Искусство реальности. Фотография рубежа XIX–XX веков. Б.м., 2016. 280 с.

Магидов В.М. Источниковедческие проблемы кинофотодокументов и экспертиза их ценности // Материалы науч. конф. по проблемам комплектования документальными источниками государственных архивов СССР. Ч. 3. Москва, 1976. С. 652–669.

Магидов В.М. К вопросу об особенностях кинофотофонодокументов как массовых источников // Массовые документы и проблемы архивоведения. Москва, 1986. С. 79–92.

Магидов В.М. Источниковедческие проблемы кинофотодокументов и экспертиза их ценности // Материалы науч. конф. по проблемам комплектования документальными источниками государственных архивов СССР. Ч. 3. Москва, 1976. С. 652–669.

Магидов В.М. К вопросу об особенностях кинофотофонодокументов как массовых источников // Массовые документы и проблемы архивоведения. Москва, 1986. С. 79–92.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы // Профессионализм историка и идеологическая конъюнктура: Проблемы источниковедения советской истории. Москва, 1994. С. 321–381.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы Архивного фонда Российской Федерации – источниковая база исторических исследований // Источниковедение XX столетия: Тезисы докладов и сообщений научной конференции. Москва, 1993. С. 54–55.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва, 2005. 394 с.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы и пути интеграции вспомогательных исторических дисциплин и других исторических знаний // Перестройка в исторической науке и проблемы источниковедения и специальных исторических дисциплин:

тезисы докладов и сообщений V Всесоюзной конференции 30 мая – 1 июня 1990 г. Киев, 1990. С. 23–25.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы как исторический источник // Отечественная история. 1992. № 5. С. 104–116.

Магидов В.М. Кинофотодокументы как объект источниковедения (историография вопроса) // Советские архивы. 1991. № 4. С. 32–33.

Магидов В.М. Кинофотодокументы личного происхождения в отечественных и зарубежных архивах, музеях и библиотеках: проблемы формирования базы данных и использования экспертного знания // Вестник архивиста. 1994. № 6. С. 23–25.

Магидов В.М. Новые подходы к комплектованию федеральных архивов аудиовизуальными и научно-техническими документами // Вестник архивиста. 1994. № 4. С. 7–10.

Магидов В.М. О проблемах взаимосвязи архивоведения и источниковедения аудиовизуальных документов // Исторические записки. 1995. № 1 (119). С. 264–299.

Магидов В.М. Технотронное архивоведение и источниковедение на современном этапе: научные и педагогические приоритеты // Вестник архивиста. 2014. № 2. С. 24–38.

Магидов В.М. Технотронные документы в русле архивоведения и источниковедения // Вестник архивиста. 1998. № 1. С. 108–112.

Магидов В.М. Технотронные документы и архивы: проблемы архивоведения и источниковедения (тезисы доклада) // Вестник архивиста. 1998. № 2. С. 30–37.

Мандральская Н.В. Принципы научной классификации в определении методики источниковедческого анализа кинофотодокументов // Вестник архивиста. 2010. № 2. С. 255–269.

Маркитан Л.П. Кинофотодокументы как исторический источник // Исторические источники и их исследование. Вып. 6. Киев, 1971. С. 60–67.

Михалкович В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. Москва, 1989. 277 с.

Морозов С.А. Русская художественная фотография. Москва, 1955. 184 с.

Морозов С.А. Советская художественная фотография. Москва, 1958. 296 с.

Морозов С.А. Творческая фотография. Москва, 1986. 413 с.

Наппельбаум М.С. От ремесла к искусству: искусство фотопортрета // Наппельбаум И.М. Угол отражения. Москва, 2017. 512 с.

Никитин В.А. Рассказы о фотографиях и фотографах. Ленинград, 1991. 220 с.

Нуркова В.В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. Москва, 2006. 287 с.

Петровская Е.В. Антифотография. Москва, 2003. 111 с.

Петровская Е.В. Антифотография 2. Москва, 2015. 180 с., XLVIII с.

Поллак П. Из истории фотографии. Москва, 1983. 176 с.

Попов А.П. Из истории российской фотографии. Москва, 2010. 238 с.

Правила издания исторических документов в СССР. М., 1990 // Открытый текст: электронное периодическое издание. Электронный ресурс: www.reepactor.ru/ARH/PDF/Pravila_izdaniya_dokumentov.pdf (дата обращения 16.05.2019).

Пушкарёв Л.Н. Источниковедческие проблемы кинофотофонодокументов // Советские архивы. 1968. № 2. С. 89–92.

РГАКФД: Интернет-сайт. Научно-практическая деятельность архива. Электронный ресурс: www.rgakfd.ru (дата обращения 16.05.2019).

Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. Санкт-Петербург, 2014. 712 с.

Сабурова Т.Г. Русское фотографическое общество в Москве. 1894–1930. Москва, 2013. 320 с.

Савчук В.В. Философия фотографии. Санкт-Петербург, 2005. 253 с.

Салтыкова И.Е. Массовая портретная фотография конца XIX – начала XX века и проблема примитива // Примитив в изобразительном искусстве: Тезисы докладов. Москва, 1995. С. 61–64.

Сальгадо С. Соль земли. Москва, 2015. 160 с.

Саран А.Ю. История профессиональной фотографии в Орловской губернии (1855–1928). Орел, 2006. 175 с.

Сиренов А.В., Твердюкова Е.Д., Филюшкин А.И. Источниковедение: учебник для академического бакалавриата. Москва, 2015. 396 с.

Собрание Дома Джона Истмена. История фотографии. С 1839 года до наших дней. Москва, 2010. 766 с.

Сонтаг С. О фотографии. Москва, 2013. 272 с.

Сосна Н. Фотография и образ: Визуальное, непрозрачное, призрачное. Москва, 2011. 200 с.

Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. Москва, 2007. 392 с.

Стигнеев В.Т. Зарождение советской фотографии: 1920-е годы. Москва, 2016. 240 с.

Стигнеев В.Т. От пикториализма к фоторепортажу: очерки истории отечественной фотографии 1900–1950. Москва, 2013. 256 с.

Стигнеев В.Т. Популярная эстетика фотографии. Москва, 2011. 344 с.

Техноотронные документы – информационная база источниковедения и архивоведения: сборник научных статей. Москва, 2011. 307 с.

Толмачева Е.Б. Фотография как этнографический источник (по материалам фотоколлекции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН). Автореферат дисс. ... канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 2011. 22 с. Электронный ресурс: www.dissercat.com/content/fotografiya-kak-etnograficheskiy-istochnik (дата обращения 16.05.2019).

Трофимов Е.А. Кинофотодокументы по истории Алжирского кризиса 1950-х – начала 1960-х гг.: архивоведческий и источниковедческий аспекты // Вестник архивиста. 2012. № 1. С. 54–62.

Фесуненко И.С. Значение кино-фото-фонодокументов как исторических источников и основные задачи комплектования ими Государственного архивного фонда СССР // Труды МГИАИ. Т. 16. Москва, 1961. С. 7–14.

Фотография. Всемирная история / Под ред. Дж. Хэкинга. Москва, 2014. 576 с.

- Фотография: Проблемы поэтики. Москва, 2008. 296 с.
- Фризо М.* Новая история фотографии. Т. 1–2. Санкт-Петербург, 2008–2009.
- Хилл П., Купер Т.* Диалог с фотографией: интервью с фотографами. Санкт-Петербург, 2010. 416 с.
- Хохлов Д.Ю.* Дневник и фотоальбом немецкого солдата как объект источниковедческого исследования // Источниковедение культуры: альманах. Вып. 1. Москва, 2007. С. 76–89.
- Чапник Г.* Правда не нуждается в союзниках. Фотожурналистика изнутри. Санкт-Петербург, 2016. 456 с.
- Чертилина М.А.* Проблемы архивоведческого и источниковедческого анализа кинофотодокументов о событиях Февральской революции 1917 г. // Вестник архивиста. 2012. № 2. С. 75–91.
- Чертилина М.А.* Кинофотодокументы о Е.К. Брешко-Брешковской в Российском государственном архиве кинофотодокументов и Российском государственном архиве литературы и искусства // Вестник архивиста. 2012. № 3. С. 74–90.
- Чертилина М.А.* Обзор фотодокументов личного архива зауряд-врача М.А. Латышева периода Первой Мировой войны из фонда Российского государственного архива кинофотодокументов // Вестник архивиста. 2014. № 4. С. 288–304.
- Чертилина М.А.* Похороны жертв Февральской революции в Петрограде 23 марта 1917 г. в фотодокументах РГАКФД // Отечественные архивы. 2011. № 1. С. 45–51.
- Чибисов К.В.* Очерки по истории фотографии. Москва, 1987. 255 с.
- Чистякова В.П.* Семейная фотография второй половины XIX – начала XX века в России: опыт этнологического и источниковедческого анализа. Автореферат дисс. ... канд. ист. наук. Москва, 2012. 22 с. Электронный ресурс: www.disscat.com/content/semeinaya-fotografiya-vtoroi-poloviny-xix-nachala-xx-veka-v-rossii-opyt-etnologicheskogo-i-i (дата обращения 16.05.2019).
- Чмырева И.Ю.* Очерки по истории российской фотографии. Москва, 2016. 552 с.
- Шерстенников Л.Н.* Остались за кадром. Москва, 2012. 386 с.
- Шерстенников Л.Н.* Остались за кадром 2. Москва, 2014. 383 с.
- Шипова Т.Н.* Фотографы Москвы – на память будущему, 1839–1930: альбом-справочник. Москва, 2001. 368 с.

ПРОБЛЕМА ДОСТОВЕРНОСТИ ПОСТАНОВОЧНЫХ ФОТО- И КИНОСЪЕМОК

PROBLEM OF RELIABILITY OF STAGED PHOTOGRAPHY AND FILMING

Аннотация: в статье рассматривается следующий вопрос: можно ли считать достоверным источником визуальной информации постановочные фото- и киносъемки (под ними понимаются съемки, подчиненные составленному заранее сценарию, когда продумываются даже детали). На наш взгляд, несмотря на искажения реальности, постановочные кадры фиксируют подлинные элементы предметного мира, а в авторской концепции выражаются идеологические, социально-политические и эстетические мотивы, которые отражают общественные проблемы своей эпохи. Эти положения мы постараемся обосновать. Познавательная ценность источников данного вида для исторических исследований заключается в том, что их изучение позволяет углубить видение исторической реальности, получить дополнительные факты, восполнить лакуны, уточнить отдельные аспекты.

Abstract: the article deals with the following question: is it possible to consider as a reliable source of visual information staged photography and filming (they mean shooting, subordinated to a pre-written scenario, when even the details are thought out). In our opinion, despite the distortion of reality, staged shots capture the true elements of the objective world, and the author's concept expresses ideological, socio-political and aesthetic motives that reflect the social problems of his era. We will try to justify these provisions. The cognitive value of visual information sources for historical research is that their study allows to deepen the vision of historical reality, to obtain additional facts, to fill the gaps, to clarify certain aspects.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, историческая память, визуальный образ, кинофотодокументы, достоверность исторических источников, инсценировки, фальсификации реалий жизни, Великая Отечественная война, советская повседневность.

Keywords: historical science, source studies, historical memory, visual image, film and photo documents, the reliability of historical sources, staging, falsification of the realities of life, Great Patriotic war, Soviet everyday life.

Историческая наука постоянно нуждается в расширении круга аутентичных свидетельств, привлекаемых для познания прошлого. К числу тех из них, чей информационный потенциал до сих пор не оценен в полной мере, относятся и изобразительные источники. Познавательная ценность источников этого вида заключается в том, что их изучение позволяет углубить видение прошлой реальности, получить дополнительные факты,

восполнить лакуны, уточнить отдельные аспекты. Они предоставляют уникальную и неповторимую визуальную информацию, далеко не всегда фиксируемую источниками других типов и видов: о внешней, зримой стороне событий, явлений, предметов, об облике людей. Из большого их количества историки чаще всего предпочитают документальные фотоснимки и киноленты. Считается, что они запечатлевают информацию о фактической стороне жизни «как она есть», во всей ее непосредственности. Это корреспондирует с установкой на предельную объективность изображения и устранение какого-либо субъективного истолкования [Стигнеев, 2015. С. 225]. В самом деле, использование технических средств при создании кино-фото-документов (КФД), а также видеофонограмм позволяет документально фиксировать реальные факты, конкретных людей в конкретное время и в конкретной обстановке [Магидов, 1984. С. 36]. При рассмотрении результатов съемки наблюдатель получает возможность составить более или менее точное представление о визуальной стороне события или явления. Особенно характерно это для хроникальных кинофотодокументов, когда оператор не ставит перед собой задачи привнести какую-то дополнительную смысловую нагрузку. Он выступает в качестве как бы отстраненного регистратора, избегающего давать собственную индивидуальную оценку происходящему.

Такая декларативная беспристрастность гарантирует якобы полную достоверность отснятого материала. Действительно, фото-кино-видеотехника обладает некоторой независимостью и самостоятельными возможностями отображения действительности, поскольку может регистрировать находящуюся перед объективом реальность даже без непосредственного присутствия человека. Степень искажения природы в данном процессе предполагается минимальной. Это порождает уверенность, что все представленные на пленке изображения пусть иллюзорно, но потенциально соответствуют оригиналу, т.е. внешнему миру. Исходя из такой посылки, очень часто историки, используя фотоснимки и кинокадры для иллюстрации своих сочинений, не уделяют достаточного внимания вопросам критического анализа КФД, прежде всего уточнению подлинности их происхождения и достоверности.

На самом деле данный подход несколько ущербен с точки зрения источниковедения. Необходимо учитывать, что практически все КФД и видеофонограммы являются сложным диалектическим единством документального и образного репродуцирования действительности. С одной стороны, применяемая при съемках фото-киноаппаратура позволяет запечатлеть с протокольной точностью материальные объекты предметного мира, с другой — снимающий субъект не в состоянии отобразить все многообразие предстающих перед его взглядом явлений. Он неизбежно выхватывает только один или несколько аспектов реальности, которые представляют с его точ-

ки зрения наибольший интерес. Поэтому акцент почти всегда делается на главном сюжетно-тематическом центре. Именно этой цели подчинены все используемые выразительные средства и выбор самого момента съемки. «Фотограф, фиксирующий предмет, сменой оптики, ракурса, точки съемки, изменением диафрагмы и экспозиции достигает различной трансформации реальности при переносе ее на фотографический отпечаток. Всякий раз мера трансформации, как и объем зафиксированного пространства, оказываются разными. Поэтому так называемая документально точная фотофиксация видимого облика предметов и явлений всегда в известной мере условна» [Стигнеев, 2015. С. 226–227].

Вместе с тем художественно-образные, преобразующие реальность элементы в документальных КФД занимают меньшее место, чем в других искусствах [Дробашенко, 1972. С. 96]. В конечном результате первичный материал (физическая реальность) в процессе отображения (фото- или кинофиксации) претворяется во «вторую действительность», иллюзорно полноценную первой; осуществляется объективация субъективного образа отображаемых реалий, который складывается в мыслях у создателя КФД.

Следовательно, создание КФД есть сознательный процесс и в процесс съемки неизбежно вторгается личное начало. Еще советские киноведы говорили о том, что «документальный фильм — реализация творческого замысла кинопублициста, требующая тщательного отбора и обобщения фактов» [Магидов, 1984. С. 37]. Надо также учитывать то обстоятельство, что кино-фотодокументалисты, даже осуществляя репортажные съемки, обычно стремятся решить эстетические, агитационно-прогандистские и идеологические задачи. Особенно это присуще кинопублицистике, чаще всего выполняющей некий социально-политический заказ. Кинохроникеры советского периода отечественной истории стремились найти среди огромного количества событий, фактов, лиц такие, которые были бы наиболее типическими в соответствии с принципами социалистического реализма [Источниковедение новейшей истории России, 2004. С. 208]. Оператор Р. Кармен отмечал, что логика монтажа заключается в том, чтобы каждый кадр, каждый эпизод фильма были починены авторской мысли [Кармен, 1968. С. 40]. Этим режиссер-кинодокументалист (можно добавить — так же, как и фотограф) добивается углубленного и объективного познания действительности либо, напротив, ее искажения [Магидов, 1984. С. 39].

Последнее относится прежде всего к так называемым постановочным съемкам. Это не что иное, как своеобразные инсценировки, которые представляют собой искусственно созданные сцены, подчиненные определенному, составленному заранее, сценарию, в котором продумываются даже детали. В ряде случаев драматургия постановок строится, исходя из замысла, аналогичного допущению «а что, если?». Впрочем, изначальная идея может быть любой, допускать варьирование разнообразных форм ради до-

стижения визуальной выразительности. Постановочные фото-киносъемки требуют предварительной подготовки, которую условно можно разделить на концептуальную часть (продумывание проекта) и техническое воплощение. В широком смысле постановочными кадрами можно считать такие, где объекты/люди расположены не случайно, а в соответствии с указаниями автора. Импровизация здесь сведена к минимуму, а режиссер или оператор контролирует все аспекты съемки. В этом состоит главное отличие от информационно-описательных кино-фото-видеосъемок, когда операторы не могут повлиять на происходящее в кадре, хотя и пытаются запечатлеть самые важные, ключевые моменты происходящего вокруг и сделать это как можно выразительнее. В зависимости от условий съемки и целей создания фотографии различают: постановочную нарративную фотографию (фотография с сюжетом, которая заставляет зрителя думать о повествовательных аспектах работы), постановочную уличную фотографию, военную, портретную (официальные и художественные фотопортреты) и т.п. [Постановочная фотография; Николай Меркульев].

Постановочный подход к съемкам, выдаваемым за подлинно документальные, в свое время осуждал кинокритик И. Вайсфельд. Вот что он писал по поводу одного подобного фильма: «На первом плане — ветка дерева, она кокетливо колышется на ветру, а в глубине кадра — специально одетый в новенькую спецовку геолог, он усердно изображает усталость, которую не испытывает, и бесстрашие перед лицом не существующей опасности, фигура его обрамлена светлой линией контражура. Композиция безукоризненная, старательность позирующего человека вне всяких сомнений, контражурный свет безупречный, а подлинности, убедительности никакой... Такая “художественность”, которая выражается в применении композиционных и световых штампов, в эффектности, но искусственности поведения человека, вредна во всех областях кино, но особенно — в документальном» [Вайсфельд, 1968. С. 61]. Но так или иначе, репортажная постановочная съемка должна быть нацелена на заостренно выраженное реальное содержание разворачивающегося перед камерой события, сцены или ряда сцен, включенных в идейную концепцию фотографии/фильма [Дробашенко, 1986. С. 312].

Постановочные съемки были и остаются довольно распространенными. По свидетельству В. Никитина, одного из работников фотохроники ЛенТАСС, «тассовские “фотоинформации” были более или менее удачно срежиссированными сюжетами-схемами, обозначающими ту или иную сферу человеческой деятельности: труд (прежде всего), отдых, учеба и т.д.» [Никитин, 1994. С. 124]. Он вспоминал: работая фотокорреспондентом в послевоенные годы в Ставрополье, ему приходилось непременно возить с собой бритвенные принадлежности, пиджак, сорочку и галстук. Обусловлено это было тем, что негласные правила предписывали созда-

вать светлый, «отлакированный» образ советских тружеников, бывших «на высоте» при любых обстоятельствах, что далеко не соответствовало реальности. «Приедешь, бывало, в поле, дождешься, когда подойдет комбайн с рекомендованным “героем”, вытащишь его на свет божий и ахнешь: бандит, да и только! Морда грязная, щетина с палец — они ведь неделями во время уборки не мылись, синяки под глазами... Он вымоется, я его побрею, сорочку, галстук надену, поставлю на фоне комбайна... Но зато в таком виде хоть печатать можно...» [Там же. С. 124–125]. Отсюда следует, что фото- или кинооператор, корреспондент (особенно когда он работает в государственных или корпоративных масс-медиа) вынужден следовать системе гласных и негласных предписаний, сложившихся в определенной профессиональной среде. Это влияет на выбор сюжета, ключевых личностей и всю совокупность кинематографических приемов, употребляемых при производстве съемки для создания нужного, «идеологически выдержанного» визуального образа. И только в их рамках можно строго оценить точность в передаче предмета, явления, события [Стигнеев, 2015. С. 229].

По схожей схеме любили снимать репортажи о знатных рабочих, повседневном быте их семей, проведении советскими людьми досуга и т.п. Тем самым создавался позитивный имидж процветания и благополучия жизни в Советской стране. Это было призвано вселять оптимизм в настроения различных кругов населения, поддерживать веру в строительство светлого коммунистического будущего.

Постановочные съемки осуществляются не только в мирной обстановке. Широко распространены были во время Февральской и Октябрьской революций 1917 г., в Гражданскую войну фотоснимки, на которых участники событий позируют в разнообразных воинственных позах с оружием, взятым как будто бы наизготовку к бою. Тем самым проявлялось желание отразить свое участие в масштабном историческом событии, подчеркнуть причастность к нему, обозначить собственную роль и значимость для себя самого и окружающих.

Порой такие инсценировки были утомительными для снимающихся участников. Писатель и фронтовой корреспондент К.М. Симонов вспоминал об одном эпизоде, когда ему с коллегой довелось посетить летом 1941 г. одну из советских воинских частей в районе Смоленска. То, что при этом происходило, Симонов описывает следующим образом: «Трошкин стал снимать бойцов в лесу за чтением газет, которые мы привезли из редакции. Я впервые с удивлением видел, как работает фотокорреспондент. До сих пор я наивно представлял себе, что фотокорреспондент просто ловит разные моменты жизни и снимает. Но Трошкин по десять раз пересаживал бойцов так и эдак, передевал каски с одного на другого и заставлял их брать в руки винтовки. В общем, мучил их целых полчаса» [Симонов, 1982. С. 67].

Бывало, что постановочными съемками старались восполнить упущенные операторами моменты исторически важных событий с тем, чтобы визуальная память о них сохранилась на будущее. Одной из таких инсценировок стала знаменитая речь И.В. Сталина, произнесенная во время проведения легендарного парада на Красной площади 7 ноября 1941 г. Впоследствии она была включена в документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой» (режиссеры Л. Варламов и И. Копалин, 1942 г.). Съемки, осуществленные постфактум в павильоне со специально выстроенным макетом Мавзолея, а не на натуре, были мерой вынужденной — по причине технического отказа киноаппаратуры в день торжественного прохода войск. Некоторые эпизоды для того же фильма (в частности, то, как идет в наступление танк Т-35) снимались не в Подмоскowie, а под Казанью. Этот 5-башенный тяжелый танк, красочно именуемый иногда «сухопутным линкором», был непременным участником предвоенных парадов и олицетворял растущую мощь Красной Армии. Всего с октября 1933 по июнь 1939 г. серийно выпустили 61 единицу таких боевых машин. Большая часть их состояла на вооружении 34-й танковой дивизии, дислоцировавшейся в Киевском особом военном округе. Все эти танки были потеряны в сражениях или по техническим причинам в первые же недели войны. Уцелели лишь один-два Т-35, которые использовались в качестве учебных в Казанском танковом училище. Именно их употребили для имитации решительной атаки, т.к. эти танки воспринимались ментально на уровне символов. К методу «восстановления кадра» прибегнул Р. Кармен, чтобы передать значимый момент соединения отрядов Донского и Сталинградского фронтов, замкнувших в ноябре 1942 г. в районе г. Калач-на-Дону кольцо окружения 6-й армии вермахта, блокированной отныне в Сталинграде. Указанные отклонения от хроникальной правдивости были оправданы тем, что это происходило на фоне ожесточенного противоборства СССР с гитлеровской Германией и ее сателлитами, когда шла схватка не на жизнь, а на смерть, когда надо было мобилизовать советских людей на отпор врагу, поднять боевой и моральный дух сражающегося народа, внушить ему уверенность в конечной победе.

В том же ряду находятся отдельные срежессированные фотографии военной поры. Например, фронтовой фотокорреспондент Н.Ф. Бода сделала следующий постановочный кадр: убитый немец лежит в снегу под табличкой-указателем направления на Сталинград. Чтобы добиться смысловой выразительности, ей пришлось самолично подтащить труп к столбику. В другом случае женщина-фотограф Г.З. Санько собственноручно выполнила надпись на стене разрушенного дома: «Мама! Мы с папой каждый день в 10 часов ходим сюда и ждем тебя. Слава» [Две женщины и «Тигр», 2013]. Данные кадры в результате приобретали свойства публицистического образа, выражающего позицию автора, его трактовку запечатленного явления.

Впрочем, случается, что постановочные инсценировки вызывают отторжение, особенно когда имеют черты явной надуманности. В мемуарах генерал-полковник П.А. Белов, командир 1-го гвардейского кавалерийского корпуса, раскритиковал появившийся в декабре 1941 г. во фронтовой печати снимок с подписью «Конная атака конногвардейцев генерала Белова»: «На нем были изображены всадники, которые во всю прыть неслись на врага, размахивая клинками. У меня сразу возник вопрос: как фотокорреспондент ухитрился снять мчавшуюся на него конную лавину? Для этого надо было оказаться вместе с немцами, которых атаковали гвардейцы. Фальшь была явная. В погоне за эффектным материалом фотокорреспондент, скорее всего, попросил изобразить для него конную атаку вдаль от поля боя. А какой-нибудь командир полка, посмеиваясь в душе, выделил для этой цели эскадрон» [Белов, 1963. С. 113].

Как правило, создавая постановочные съемки, фото-кинокорреспонденты руководствуются лучшими побуждениями, тем более что далеко не всегда обстоятельства позволяют снимать, находясь непосредственно в гуще событий. Кроме того, возможности используемых технических средств налагали дополнительные ограничения и заставляли прибегать к инсценировке. Показательны в этом отношении фотографии и кадры кинохроники, изображающие водружение знамени Победы над рейхстагом. В действительности первый красный флаг над разгромленным зданием установил ночью 30 апреля 1945 г. рядовой Г. Булатов. Сами же киносьемки пришлось осуществлять уже днем, что называется «в повторе», поскольку чувствительность имевшейся тогда киноплёнки и технические параметры кинокамер не позволяли производить съемки ночью. Знаменитый сюжет сделали операторы М.А. Шнейдеров и И.В. Панов. Для съемки военное командование выделило им красноармейцев, участвовавших в операции по подъему флага. Перед камерой они повторили то, что совершили ночью [Соколов Борис, 2009]. Так же поступил фотокор Е.А. Халдей. По заданию Фотохроники ТАСС он прибыл в Берлин 2 мая 1945 г., когда бои в городе завершились. Знамя с серпом и молотом, запечатленное затем на фотографии, Халдей привез с собой. Когда он добрался до рейхстага, из которого выбили гитлеровцев, флагов там уже развевалось множество. Но все они не показались журналисту презентабельными. Наткнувшись на нескольких наших бойцов, фотокорреспондент достал свой флаг и попросил их помочь закрепить на крыше. В сделанном кадре флаг на крыше привязывают бойцы А. Ковалев, А. Исмаилов и Л. Горычев, а вовсе не М. Егоров и М. Кантария, как гласила официальная версия. Следовательно, при изучении постановочных фото-киносьемок надо иметь в виду, что в ряде случаев в кадре могут находиться не те персонажи, о которых будто бы идет речь, а совсем другие.

Отсюда возникает вопрос о пределах допустимости реконструкции подлинных событий при постановочных съемках. Наиболее известный при-

мер — фильм «Октябрь» режиссера С.М. Эйзенштейна, снятый в 1927 г. к 10-летию Октябрьской революции. Колоссальный по размаху проект должен был воссоздать основные эпизоды грандиозного политического переворота, который произошел в Петрограде. Эйзенштейн снимал в настоящих городских локациях и интерьерах Зимнего дворца, использовались подлинные исторические костюмы и оружие. Консультантами фильма выступили участники революционных событий, среди них — Н.К. Крупская и Н.И. Подвойский. Сегодня многие воспринимают эпизоды из «Октябрь» как кинохронику 1917 г. Часто современные кинорежиссеры включают их в собственные документальные фильмы, никак не обозначая, что это не является стопроцентной исторической правдой.

После Эйзенштейна данная тенденция в кинематографии получила распространение. Обосновывая правомочность такого приема, И. Вайсфельд отмечал: «Все более широкое распространение получает не “чистый” фильм, состоящий только из старого хроникального материала, а фильм, в котором сочетается старая хроника с новыми съемками. Этот метод позволяет проверить связи прошлого с настоящим, рассказать о больших исторических событиях, преобразованных с поражающей воображение наглядностью и достоверностью» [Вайсфельд, 1968. С. 65]. В настоящее время в кинематографии возникло целое направление — мокьюментари. Фильмы, выполненные в этом жанре, внешне соответствуют историческим кинохроникам, но их предмет, в отличие от настоящего документального кино, вымышленный, специально «замаскирован» под действительность. Иллюзия реальности достигается за счет включения якобы настоящих документов, комментарии дают будто бы «специалисты-профессионалы» [Мокьюментари]. Результатом становится аберрация действительности в массовом историческом сознании. Для историков слепое доверие к таким инсценировкам неприемлемо. Надо тщательно рассматривать вопрос о подлинности происхождения КФД. Нельзя не согласиться с мнением В.М. Магидова, что в принципе реконструкция исторических явлений на пленке является допустимой и съемки такого типа внутри документального фильма обладают определенной ценностью, «однако они не могут в полной мере считаться первоисточником и использоваться как полноценный исторический документ» [Магидов, 1984. С. 44].

Из этого соображения возникает потребность прояснить вопросы о том, что должно считать подлинностью, а что — достоверностью КФД. На первый вопрос однозначный ответ дал В.М. Магидов в главе о них в фундаментальной коллективной монографии: «Под подлинностью КФД понимается действительное происхождение этого источника от определенного учреждения или лица — создателя документа» [Источниковедение новейшей истории России, 2004. С. 229], т.е. основной критерий — происхождение КФД от конкретного автора или коллектива. Сложнее обстоит с

установлением достоверности, поскольку внешняя и внутренняя смысловая наполненность визуального образа не всегда совпадают. С позиций строгого источниковедения важно, чтобы фото-киносъемки не были инсценировкой, в фотографию или кинофильм не впечатывали фрагменты, взятые из других визуальных материалов, т.е. чтобы отсутствовали ретушь, монтаж и т.п. приемы вмешательства для корректировки изображения, а главное — чтобы время и место действия фиксируемого кадра соответствовали реальному предкамерному материалу [Стигнеев, 2015. С. 227]. С.В. Дробашенко предлагает трактовать достоверность КФД, исходя из того, что они выступают источником истинного знания на конкретно-историческом отрезке времени в рамках авторской концепции, соотносимой с объективностью отображаемого реального жизненного процесса [Дробашенко, 1986. С. 74].

С такой формальной точки зрения постановочные съемки следует рассматривать как сфальсифицированные источники. Особенно это касается тех КФД, которые создавались в качестве пропагандистских материалов и применялись в идеологической борьбе. Во время Великой Отечественной войны к этому активно прибегали сотрудники Имперского министерства народного просвещения и пропаганды, руководимого Й. Геббельсом. Немцы не раз продуцировали псевдодокументальные хроники с целью создания положительного образа военнослужащих вермахта и дискредитации Красной Армии.

Когда немцы в августе 1942 г. входили в Краснодар, они раздавали на улицах детям шоколадки, а в январе, с учетом возникшего дефицита дров для отопления, согнали местных жителей и приказали им разобрать несколько деревянных домов и заборов. Эти доски были розданы населению под видом дровяного пайка. Данные действия тщательно снимались кинооператорами [Симонов, 1983. С. 191—192]. В другой раз немецкое командование объявило, что несколько тысяч пленных красноармейцев будут проведены через город и что населению разрешено оказать им помощь продовольствием. В связи с этим многие горожане вышли с продуктами и подарками навстречу ожидаемой колонне. Но вместо военнопленных были пущены автомашины с немецкими ранеными солдатами. Произведенная при этом фото- и киносъемка по замыслу провокаторов должна была иллюстрировать «радостную встречу», якобы устроенную советскими гражданами немецким солдатам [Методы и приемы психологической войны, 2006. С. 236—237]. В том же 1942 г. немецкие солдаты, переодетые в красноармейское обмундирование, расстреливали в Курске евреев, а немецкие офицеры фотографировали расстрелы, чтобы затем демонстрировать доказательства «зверств кровавого сталинского режима» [Ковалев, 2011. С. 211].

Из сказанного выше вытекает, что в постановочных фото-киносъемках, хотя и сохраняются определенный историзм и внешние черты факта или

явления, все-таки происходит их подмена (иногда находящаяся на грани подлога, фальсификации), есть несовпадения по сравнению с подлинной версией происходившего. Опасность использования подобных материалов в исторических трудах без критического источниковедческого анализа заключается в том, что приводимые в качестве иллюстраций КФД, благодаря легко воспринимаемой визуальности, обладают свойством подкреплять любое сообщение, которое иначе может быть воспринято как сомнительное, придавать ему видимость достоверной реальности. КФД легко реплицируются, и содержащийся в постановочных кадрах вымысел, повторенный несколько раз, начинает восприниматься как несомненный факт.

Но все-таки только на основании того, что постановочные фотокинокадры являются своего рода симулякром действительности, их нельзя исключать из поля исследований. Хотя мы имеем дело с авторским моделированием, они все-таки обладают признаками аутентичности, поскольку в подавляющем большинстве по времени и месту съемок, подлинности запечатленных людей имитационные КФД преимущественно совпадают с тем, что существовало в реальности. Подлинными остаются предметный мир и другие детали, зафиксированные в кадре помимо воли оператора. Внешний облик отражаемого остается таким, каким он был в момент съемки.

Сложнее обстоит с признанием реального соответствия жизненным обстоятельствам демонстрируемых снимаемыми персонажами эмоционально-чувственных состояний (они могут быть искусственно вызванными постановщиком съемок). Статуарная застылость, напряженность человека перед камерой могут являться признаком постановки. Вместе с тем ценным в методологическом плане служит замечание Э. Шуб: «Нас не пугает, что многих вид аппарата выбивает из их обычного поведения, так как, позируя перед аппаратом, они “играя” демонстрируют себя и каждая их “поза” является действенной характеристикой их личности» [Шуб, 1929. С. 8]. С нею солидарен С.В. Дробашенко: «Пусть вторично воспроизведенные, но чувства могут быть все-таки подлинными, как подлинны люди на экране — именно эти, а не другие» [Дробашенко, 1986. С. 113].

Самое главное, что бесспорно присутствует в постановочных кадрах, — это авторская концепция. Именно она определяет всю структуру изображения и выступает основным предметом научного изучения. Выяснению заключенного в концепции инсценировки скрытого смысла способствует не только тщательное рассмотрение самих фотографий и кинолент, но и привлечение комплекса письменных документов, имеющих отношение к созданию, содержанию, техническим аспектам КФД. Это, как правило, сопроводительный текст, монтажные листы, титры и надписи, прочая рабочая документация, в которой прописаны авторство, дата и места создания кинофотодокумента; приводится его название и краткое описание; характеристика носителя информации, описание технических и других параме-

тров [Источниковедение новейшей истории России, 2004. С. 224]. Еще больше информации дают собственные признания создателей постановочных съемок. Сопоставление визуальных и письменных документов позволяет установить степень достоверности кадров фото-киносъемок.

Как бы то ни было, но постановочные КФД, несмотря на определенные искажения действительности, воссоздают внешнюю сторону явлений и событий. Стилизация под протокольную хронику разворачивается в реальном хронотопе, сохраняет подлинное вещественное окружение предметного мира. В этом залог правдоподобия документальности постановочных фотокиносъемок. Основная цель их осуществления состоит в том, чтобы создать у зрителя запрограммированный эмоциональный настрой, направить мысли в желаемое русло. Делается это на основе авторской концепции, в которой воплощены идеологические или иные мотивы, категориальные представления, ценностные ориентации, оценочные суждения. Поэтому, хотя в постановочных съемках «видимость» и «сущность» могут не совпадать, допустимо их привлечение в качестве исторических источников. Даже заведомая инсценировка свидетельствует о представляемых в ней событиях. В ней тоже присутствует собственная правда — правда вымысла, которая привязана к своему времени. Комплексный анализ всей совокупности изобразительных приемов во взаимосвязях с содержательно-идейной авторской трактовкой дает возможность выявить не только характеристики персональной идентичности создателей КФД, но выйти на более общий уровень — круг проблем, волновавших современников, обнаружить новые аспекты общественной мысли конкретной исторической эпохи. Не надо забывать, что на изображении в кадре фотокиносъемки могут одновременно сосуществовать различные тематические и смысловые линии, детали, доминанты [Дробашенко, 1972. С. 90]. Это расширяет горизонт познания микро- и макроистории. Кинофотодокументы, даже постановочного типа, воспроизводят зримый образ исчезнувшей реальности, отражают мироощущение, социокультурный менталитет, эстетические идеалы своих создателей и ушедшей эпохи. Будучи включенными в контекст исторических исследований, они также являются одним из средств не только сохранения памяти о минувшем, но и формирования его образа у последующих поколений [Коровин, 2016. С. 126].

Библиография

Белов П.А. За нами Москва // Сайт «Милитера» («Военная литература»). Электронный ресурс: militera.lib.ru/memo/russian/below_pa/05.html (дата обращения 13.02.2019).

Вайсфельд И. Эмоциональный мир документального фильма // Искусство кино. 1968. № 2. С. 61–72.

Две женщины и «Тигр». Электронный ресурс: tvkultura.ru/brand/show/brand_id/46445 (дата обращения 31.01.2019).

Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. Москва, 1986. 320 с.

Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального кино. Москва, 1972. 184 с.

Источниковедение новейшей истории России: теория, методология и практика / Под ред. А.К. Соколова. Москва, 2004. 744 с.

Кармен Р. Суровая правда // Искусство кино. 1968. № 2. С. 39–45.

Ковалев Б.Н. Повседневная жизнь населения России в период нацистской оккупации. Москва, 2011. 619 с.

Коровин В. Курская битва через прицел фотокамеры // Родина. 2016. № 7. С. 126–129.

Магидов В.М. Зримая память истории. Москва, 1984. 144 с.

Методы и приемы психологической войны / Сост.-ред. А.Е. Тарас. Москва; Минск, 2006. 352 с.

Меркульев Н. Чем отличаются репортаж и постановка. Электронный ресурс: medium.com/%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%BE-production/repvpost-c373c832d261 (дата обращения 31.01.2019).

Мокьюментари // Википедия. Электронный ресурс: ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B4%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC (дата обращения 31.01.2019).

Никитин В. Комбайнер в галстук // Родина. 1994. № 9. С. 123–128.

Постановочная фотография // Contemporary-artists.ru. Сайт о современных художниках. Электронный ресурс: contemporary-artists.ru/staged_photography.html (дата обращения: 31.01.2019).

Симонов К.М. Собрание сочинений: в 10 т. Москва, 1982. Т. 8. 479 с.

Симонов К.М. Собрание сочинений: в 10 т. Москва, 1983. Т. 9. 688 с.

Соколов Борис, фронтовой кинооператор (из интервью интернет-изданию «Русский репортер», 2009 год). Электронный ресурс: expert.ru/russian_reporter/2009/16/kak_snimat_voynu/ (дата обращения 04.11.2018)].

Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. Москва, 2015. 389 с.

Халдей Евгений Ананьевич // Википедия. Электронный ресурс: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%BB%D0%B4%D0%B5%D0%B9_%D0%95%D0%B2%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата обращения 04.02.2019).

Шуб Э. Неигровая фильма // Кино и культура. 1929. № 5–6. С. 6–11.

«ВИЗУАЛЬНАЯ СОЦИОЛОГИЯ» П. ШТОМПКИ КАК МЕТОД ПОВЫШЕНИЯ ИНФОРМАЦИОННОЙ ОТДАЧИ ФОТОДОКУМЕНТОВ

“VISUAL SOCIOLOGY” BY SZTOMPKA AS A METHOD OF INCREASING THE INFORMATIONAL IMPACT OF PHOTOGRAPHS

Аннотация: в статье освещаются концепция «визуальной социологии» П. Штомпки и ее применение к анализу и интерпретации исторических фотодокументов. Визуальная социология рассматривается как проблемное поле для междисциплинарного взаимодействия истории и социологии. Ее эвристические свойства не только позволяют расширить концептуальный и методологический потенциал исторической науки, но и обеспечивают дополнительную информационную отдачу исторических источников.

Abstract: the article discusses the concept of “visual sociology” by P. Shtompka and its application to the analysis and interpretation of historical photographs. Visual sociology is presented as a problem field for interdisciplinary interaction between history and sociology. Its heuristic properties make it possible to expand not only the conceptual and methodological potential of historical science, but also provide additional information impact of historical sources.

Ключевые слова: визуальная социология, визуальная информация, интерпретация, коммуникация, метод, репрезентация, социология, междисциплинарные связи, фотография, фотодокументы.

Keywords: visual sociology, visual information, interpretation, communication, method, representation, sociology, interdisciplinary connections, photography, photo documents.

Динамическое развитие междисциплинарных связей исторической науки с социологией еще во 2-й половине XX в. не только привело к продуктивному взаимообмену понятийным аппаратом и приемами исследований, но и породило ряд дискуссионных проблем и вызовов теоретического и прикладного характера, которые необходимо учитывать при адаптации социологических концепций и методов к потребностям исторических дисциплин. Как отмечает Л.П. Репина в монографии, посвященной методологическим поворотам в истории в конце XX — начале XXI в. и затрагивающей вопрос о взаимодействии истории и социологии, «влияние социологии на историю свелось лишь к заимствованию терминологии, приемов и методик, то есть к обогащению исследовательской техники, в то время как обе науки — и социология, и историография — нуждались в коренном

пересмотре своих теоретико-методологических основ. В результате, однако, стало неоспоримой реальностью определенное взаимопроникновение истории и социологии, что привело значительное число историков к отказу от традиционного эмпиризма и признанию необходимости социологизации истории» [Репина, 2011. С. 40]. Стоит отметить, что тенденция «социологизации истории» и появление значительного количества публикаций, раскрывающих социальную тематику в истории, не привели к пересмотру ее методологических и концептуальных основ за счет включения новейших социологических теорий, которые позволили бы повысить эвристический потенциал базовых исторических дисциплин и обновить теоретические основы исторического знания. В этой связи, на наш взгляд, стало актуальным внедрение и использование в арсенале исследовательских практик новых социологических концептов и методов. Это позволит вывести исторические исследования на качественно новый междисциплинарный уровень, повышая их эпистемологический потенциал, а также предоставит возможность историкам, применяя принципиально иные приемы, в другой перспективе воспринять изучаемый предмет. Помимо этого, обновление и генерирование дополнительных научных полей взаимодействия истории и социологии может способствовать конструированию более сложных интердисциплинарных объектов исследований.

Продолжая расширять проблемное поле данной статьи, также следует признать, что предлагаемая в ней тематика вписывается в контекст исследований визуального поворота в историческом знании. Стоит отметить, что профессиональное сообщество признает эту тенденцию одной из магистральных в восприятии и понимании исторических фактов и процессов. Вызванная, с одной стороны, глобальными изменениями информационного пространства исследований и активным внедрением информационных технологий в изучение прошлого, а с другой стороны — трансформациями не только обыденных, но и научных представлений о прошлом и пересмотром системы методологических координат, она ставит перед работающими в этой области специалистами задачу поиска новых методов исследования и интерпретации различных типов исторических источников. Предмет данной статьи — аспект междисциплинарной проблематики, связанный с интеграцией концепта «визуальной социологии» П. Штомпки в историческое знание, а также с его применением для анализа и интерпретации фотодокументов с целью повышения их информационной отдачи.

Визуальная социология, одним из создателей которой является польский социолог П. Штомпка, — сравнительно молодая отрасль даже в самой социологической науке. В его интерпретации она по степени охвата зрительно наблюдаемых объектов представляется более узкой областью исследования, чем изучение визуальной культуры в целом. Если последняя включает все множество зрительных образов (от произведений жи-

вописи, скульптуры, архитектуры до мемов масс-медиа и Интернета), то визуальная социология преимущественно сосредоточена на феномене фотографии как носителя значимой социальной информации и предоставляет возможность более комплексного анализа отраженной на фото визуальной реальности (в отличие от традиционных способов использования данного изобразительного источника, в т.ч. и в исторической науке, для документального подтверждения определенных положений и фактов). В этой связи визуальные аспекты социальной жизни приобретают особую значимость в современных исторических исследованиях, поскольку позволяют создать многомерную универсальную картину событий и процессов прошлого. Существуют различные подходы к обозначению содержания этого направления, но их фокусом является изучение социокультурных явлений и процессов через призму визуальных образов (прежде всего фотографических) и репрезентаций. Штопка предлагает более фундаментальное восприятие визуальной социологии, понимая под ней анализ социальных смыслов, воспроизводимых и транслируемых субъектами социальных отношений посредством снимков: «...фотографический образ в перспективе визуальной социологии представляет собой не только самостоятельный объект познания, но и средство познания чего-то большего, а именно общественной жизни» [Штопка, 2007. С. 2].

Главными детерминантами, способствующими распространению и включению визуальной социологии в научный дискурс, стало повышение социальной значимости визуальной информации по сравнению с текстовой, вербальной, а также более широкие технические возможности для производства, копирования, тиражирования и передачи фотографических образов в пространстве коммуникации. Все чаще современные социологи обращаются к методологии Штопки для повышения информационной отдачи социологических данных и более корректной их репрезентации. Актуален вопрос максимального извлечения исторической информации из фотодокументов и для историков, учитывая ту особенность, что этот вид источников является значимым по критерию достоверности и одновременно может выступать объектом, из которого извлекается ретроспективная и оперативная информация для ряда наук.

Объемными фондами кинофотодокументов, нуждающимися в новых подходах к извлечению хранимой информации, располагают архивы. Создавшуюся ситуацию констатирует Е.М. Главацкая: «Только в последнее время к визуальному документу, и прежде всего к фотографии, стали относиться именно как к источнику, требующему критического анализа, разработанной методики использования и интерпретации» [Главацкая, 2012. С. 218]. В этом отношении новаторская и научно обоснованная концепция визуальной социологии может эффективно использоваться и как метод анализа, и как способ интерпретации исторических данных, содержащихся

в фотодокументах. В то же время ее применение повышает возможности для извлечения дополнительной социально значимой информации.

Прежде чем приступить к прикладным аспектам ее актуализации в контексте проблемы анализа исторических данных, следует коснуться ее теоретических предпосылок и базовых понятий. Штомпка полагает, что в основе любого типа фотографии находится априори заданная и принимаемая фотографом определенная «простая теория» относительно отражаемого мира, влияющая не только на выборку объектов для фотофиксации, но и на сам подход к оформлению композиции и смысла снимка. Таким образом, до изучения содержания снимка необходимо рассмотреть его как явление, произведенное конкретным социальным субъектом в определенных социокультурных условиях, заданных его восприятием мира. Признание за творцом снимка определенных концептуальных взглядов на мир в виде «простой теории» является только началом теоретического обоснования феномена фото. Предмет визуальной социологии приобретает более фундаментальные характеристики и обоснованность, а сам феномен фото конституирует свой онтологический статус, когда Штомпка указывает на те теории, где заложено понимание визуального как атрибута социального: «Только тогда, когда наша теория учитывает непосредственно наблюдаемый слой социальной жизни, когда мир, о котором она говорит, является по меньшей мере миром визуальным, фотографический метод обретает смысл и применение» [Штомпка, 2007. С. 102]. Выборка необходимых теорий для фундирования фотографического метода задана тремя параметрами: относиться к веберовской парадигме социального действия, отражать повседневную жизнь, находиться в рамках микросоциологии. По указанным параметрам к ним принадлежат феноменологическая социология А. Шютца, этнометодология Г. Гарфинкеля, драматургический анализ И. Гофмана. Таким образом, мы видим, что в теоретическом плане Штомпка акцентирует внимание не на макросоциологических парадигмах, активно применяемых в исторической науке, а на микроуровне. Он считает, что феномен фото в наибольшей степени доступен для понимания, когда он дешифровывается сквозь призму микроанализа. Относительно исторической науки вполне возможно допустить, что теоретические подходы, предложенные Штомпкой, объясняют не только генезис данной концепции, но и вопросы, актуальные с позиций микроистории, особенно такого ее направления, как история повседневности.

Как можно извлечь визуальные данные из фотодокумента, основываясь на концепции и технологии анализа Штомпки? Прежде всего необходима категоризация изображаемого на снимке, поскольку это является исходной точкой систематизации заложенной в нем исторической информации и «аналитической матрицы контекстов и аспектов, в которых проявляется общественная жизнь» [Там же. С. 32]. Базовыми и отправными катего-

риями анализа, посредством которых возможно структурировать изображаемое на фото, являются личность, ее поведение и его различные типы, социальное взаимодействие (интеракция), коллектив или пространственная структура коллектива (пара, группа, строй и т.п.), культурный контекст символического и предметного характера, среда. Далее Штомпка разрабатывает и предлагает исследователю более дифференцированную матрицу для анализа визуальных данных, основанную на тематике изображаемого. В ней также атрибутируются указанные выше категории. Доступность изложенной методики позволяет осуществить формальную систематизацию данных в фотодокументах и повысить их информационную отдачу на начальном этапе анализа.

Следующая его стадия — исследование содержательных компонентов снимка, где предметом становится фотографический образ. Чтобы добыть все богатство исторической информации, отображенной на снимке, недостаточно провести систематизацию изображаемого по категориям; необходимо дешифровать значения, раскодировать символы, определенным способом проинтерпретировать знаки, запечатленные в визуальных представлениях. Здесь необходима уже постановка критической задачи и допущение нескольких вариантов интерпретации визуальной информации. Во-первых, это герменевтический анализ, целью которого является понимание смысла визуального текста в целом и его фрагментов, а также выявление зависимости содержания снимка от субъективных предпочтений его создателя. Постановка серии вопросов на понимание задает параметры поиска смыслов, заложенных в композицию визуального ряда, и мотивов самого автора. Существуют и определенные границы герменевтического анализа, состоящие в ограниченных возможностях понимания замыслов и мотивов изображаемых на фотоснимках лиц, а также в зависимости композиции интерпретации от ее автора. «Сам образ по большей части дает нам не конкретное знание, а возможность сделать общие, абстрактные инференции о том, кем являются представленные лица и что они делают, исходя из своих частных намерений» [Там же. С. 83]. Во-вторых — семиотическая интерпретация, когда предметом изучения является отделенное от автора изображение как визуальный факт, а «фотографический образ является знаком или системой знаков, за которыми скрываются культурные значения» [Там же]. В-третьих — структурный анализ. При нем допускается в качестве необходимой предпосылки то условие, что зафиксированные в фотодокументе социальные ситуации и исторические события суть проявления глубинных структур социального порядка и контроля; все они отражают функциональные характеристики социокультурных систем. «Следовательно, фотографический образ, показывающий некие проявления общественной жизни, является внешним знаком таких значимых структур, а его интерпретация основывается на выявлении структур, т.е. того, что

обозначено, что скрыто денотациями и коннотациями наблюдаемых ситуаций» [Там же. С. 89]. Последняя, четвертая, дискурсивная интерпретация связана с включением в процедуру анализа самого получателя информации, поскольку от его способности понимать зависят содержание и качество полученной информации. Дискурсивный анализ сосредоточен на адресате визуальной информации снимка и на том, как он воспринимает ее в контексте определенных социокультурных условий. «Такая интерпретация требует, во-первых, идентификации категорий получателей (характеристики получателей-интенциональных и реальных адресатов – образа) и, во-вторых, определения режимов получения (характеристики институций, в рамках которых образ создан, передан и экспонирован), а также связанных с этим своеобразных практик рассматривания образа, его считывания и интерпретации» [Там же. С. 96]. Возможна также комбинация способов интерпретации при расшифровке визуальной информации, заложенной в фотодокументе.

Подводя итоги представленной темы повышения информационной отдачи фотодокументов посредством использования концепта и методики «визуальной социологии» П. Штомпки, следует отметить, что она не носит универсального характера по отношению ко всем фотодокументам (сфера ее применения ограничивается изучением фотодокументов определенных видов, фиксирующих социально ориентированную информацию), но при этом выступает как способ более глубокого осмысления проблемы визуальности в истории, самого исторического образа и его культурно-цивилизационного значения. Исторический образ в ее контексте становится не только самостоятельным предметом изучения, но и средством для понимания особенностей и способов визуального проявления исторической реальности. Ее методологическое значение состоит в том, что она обладает свойствами меж- и интердисциплинарности и применима как в источниковедческом анализе фотоматериалов, так и в развитии отдельных направлений современной исторической науки (история повседневности, социальная история, гендерная история, историческая антропология). Эвристический потенциал визуальной социологии в контексте исторической науки зависит от множества факторов, прежде всего от учета социологического генезиса концепта, корректной адаптации категориальных матриц анализа данных и правильного использования предлагаемых процедур интерпретации.

Библиография

Главацкая Е.М. Фотодокументы как исторический источник: опыт атрибуции, критического анализа и научного цитирования // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. № 1 (99). С. 217–225.

Репина Л.П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. Москва, 2011. 560 с.

Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. Москва, 2007. 168 с.

УДК 94(47)

Е.А. Косован, Е.А. Kosovan

ФОТОДОКУМЕНТЫ И АРХИТЕКТУРНАЯ ГРАФИКА КАК ИСТОЧНИК ИНФОРМАЦИИ О ТРАНСФОРМАЦИЯХ ЛАНДШАФТА АЛМА-АТЫ – СТОЛИЦЫ КАЗАХСКОЙ ССР

PHOTO DOCUMENTS AND ARCHITECTURAL GRAPHICS AS A SOURCE OF INFORMATION ABOUT LANDSCAPE TRANSFORMATIONS OF THE CAPITAL OF THE KAZAKH SOVIET SOCIALIST REPUBLIC ALMA-ATA

Аннотация: в статье рассматривается проблема использования визуальных источников (в сопоставлении с вербальными) в исследованиях, посвященных феномену «мигрирующей столицы» в истории Казахстана в XX в. Автор уделяет особое внимание методам поиска и интерпретации фотодокументов и архитектурной графики как источников, отражающих формирование городского ландшафта Алма-Аты и особенности алматинской архитектуры как средства коммуникации.

Abstract: the article deals with the problem of using visual sources (as measured against verbal ones) in studies devoted to the phenomenon of “migrating capital” in the history of Kazakhstan in the XX-th century. The author lays emphasis upon the methods of the search and interpretation of photographic documents and architectural graphics as a source reflecting the formation of the urban landscape of Almaty and features of Almaty architecture as a means of communication.

Ключевые слова: визуальный источник, герменевтика визуального, фотодокумент, архитектурная графика, вербальный источник, столичный город, институт столичности, «мигрирующая столица», архитектурная семантика, коммуникация.

Keywords: visual source, hermeneutics of vision, photo document, architectural graphics, verbal source, capital city, institute of capitalness, migrating capital, architectural semantics, communication.

В 2018 г. на кафедре стран постсоветского зарубежья Института постсоветских и межрегиональных исследований РГГУ начато изучение истории казахстанской столичности, точнее — феномена «мигрирующей столицы». Специфика новейшей истории Казахстана заключается в том, что на

протяжении 80 лет здесь произошло пять переносов столицы, причем все они были связаны с реализацией того или иного государственного проекта: национально-территориальной автономии в составе России (Алашская автономия, столица Семипалатинск), советской автономной республики в составе России (Киргизская Автономная Советская Социалистическая Республика, столица Оренбург; затем Казакская Автономная Советская Социалистическая Республика, столица Кызылорда, затем Алма-Ата), советской республики (Казакская Советская Социалистическая Республика, столица Алма-Ата), независимой Республики Казахстан (столица Алма-Ата, затем Акмола, переименованная в Астану). Таким образом, можно утверждать, что смена столиц здесь является привычной практикой, маркирующей этапы национально-государственного строительства и связанной с политической модернизацией. Это показало первичное исследование, которое проводилось в рамках традиционной этнополитической парадигмы при помощи традиционных же видов источников (документы юридические и личного происхождения, материалы СМИ), ординарных общен исторических методов (идиографический, ретроспекции, компаративный) и методов этнополитологии (психологический) [Пивовар, Косован, 2019. С. 10–47].

Однако уже на начальном этапе стало ясно, что выбранный нами методологический шаблон имеет ограниченную эффективность. Он позволил реконструировать «скелет» истории казахстанских столиц, определить и охарактеризовать основные этапы становления национального института столичности, описать причины появления «мигрирующей столицы» в истории Казахстана и наметить взаимосвязи между ним и этнопсихологическими факторами, обуславливавшими политические процессы на степном фронтире. Но столичный город как символический конструкт во всей его полноте, многообразии и этнической уникальности отражается в текстах условно или не отражается вовсе. Опираясь на вербальные источники, мы можем понять политические, правовые, социально-экономические причины, предпосылки и последствия трансфера столичности, но предшествующие им или обусловленные ими визуальные трансформации таких городов остаются для нас недоступными. Мы не видим их в процессе отправления основной функции — воплощения власти, справедливости, национальной и гражданской идентичности [Росман, 2013. С. 12–14]. Отказываясь от «урбанистического опыта восприятия» [Ямпольский, 2013. С. 204], мы сознательно идем на снижение эвристической ценности исследования.

Таким образом, изучение института столичности, истории столиц и эволюции ландшафтов требует иных информационных ресурсов, более полно отражающих «историческую действительность... в визуальном контексте» [Литвинчук, 2015. С. 211] и пространственно-символическое наполнение города. Следовательно, необходимо сместить фокус исследования так, чтобы в центре внимания оказалась столичная архитектура, представляющая

собой невербальный нарратив о ситуациях, связанных с развитием государственности казахского народа в контексте советского государственного проекта.

Изменение предмета исследования ставит комплекс сложных, специфических проблем. Мы вполне согласны с Н. Праком в том, что «семантический анализ вербальных выражений производить гораздо легче, чем семантический анализ зданий» [Прак, 2018. С. 33], однако нельзя не признать и того, что «к архитектуре можно применять категорию “честности” и недвусмысленно от нее эту честность и требовать» [Ванеян, 2010]. В то же время очевидно, что в данном случае «честность» не означает открытость и доступность информации. Изучение процессов формирования городского архитектурного ландшафта в целом, оценка особенностей структуры этого ландшафта в исторической динамике, рассмотрение ее семантических элементов в ретроспективе — все это требует тщательного отбора источников и не менее скрупулезного определения методики источниковедческого анализа.

Изучение архитектурной семантики подразумевает привлечение таких источников, которые не просто отражали бы процесс формирования городского архитектурного ландшафта как сложной системы пространственных соотношений, но и адекватно репрезентировали стадии формирования этой системы, складывания ее основных элементов. Иными словами, необходимо найти источники, включающие и проектную идею, и воспринимаемую нами реальность [Чинь, 2007. С. 200]. Мы полагаем, что этим требованиям в полной мере отвечает архитектурная графика, т.е. созданные на основе математических расчетов планы будущих зданий и их ансамблей с указанием их расположения, размеров и масштабов. Она бывает классической (произведения, созданные при помощи материальных средств маркирования — карандаша, туши и т.п.) и неклассической, или цифровой (например, компьютерное моделирование разной степени сложности). При проведении данного исследования мы использовали только классическую графику.

Поскольку архитектурная графика отображает процесс формирования «идеи города» в абстрактных формах, необходим еще один комплекс источников, которые носили бы визуально-конкретный характер и фиксировали непосредственно градостроительные процессы, а также обживание нового архитектурного ландшафта на разных временных отрезках. Мы полагаем, что с этой задачей могут справиться фотодокументы — статичные, двумерные или панорамные изобразительные источники, созданные при помощи фотоаппарата и зафиксировавшие строящиеся или готовые архитектурные объекты: сделанные с профессиональными целями (как часть градостроительной документации, для публикации в СМИ и т.д.); любительские (прежде всего из личных архивов); документальные открытки (фотооткрытки). Они как минимум позволяют получить наглядное пред-

ставление о столичном ландшафте. Максимальное же раскрытие их потенциала выводит нас на проблему идентификации человека советской эпохи — того, как он осмысливал, «конструировал» себя в контексте окружающего городского ландшафта — улиц, государственных зданий, жилых домов, храмов; «городская среда, среда, сформировавшаяся естественно на протяжении длительного периода и трансформировавшаяся относительно быстро в рамках какого-либо масштабного проекта, является для историка достаточно информативной именно для анализа идентичности жителей города. Это так, потому что любое изменение самоидентификации людей немедленно отразится на облике занимаемого ими пространства» [Ростовцев, 2014. С. 156].

Понимание того, как жители советской Алма-Аты осваивали это пространство, адаптировались к его трансформациям и трансформировали его «под себя», важно не только для социальной истории и антропологии советского периода, но и для постсоветских штудий. В момент суверенизации Казахстана его столица была типичным «унаследованным городом» — «с устаревшей инфраструктурой, построенной исходя из потребностей предыдущих поколений», спроектированным и построенным людьми, «чьи ценности, требования и ожидания отличались от наших» [Город в наследство]. Исследуя формирование того наследия, с которым пришлось иметь дело властям суверенного Казахстана и гражданам современного казахстанского государства, мы облегчаем понимание многих сегодняшних процессов в политической и социокультурной сферах. В частности, изучение сущности «унаследованного города» необходимо для понимания глубинных причин последнего переноса столицы из Алма-Аты в Астану.

Использование фотографий и архитектурной графики влечет за собой не только изменение методики исследования, теперь нацеленной на то, чтобы «герменевтическими и семиотическими средствами расшифровать содержание социальных значений и смыслов в их визуальной символике» [Рождественская, 2007. С. 28], выявить запечатленную в архитектуре «коллизию борьбы должного и сущего, общего и особенного» как основной составляющей выстраиваемого «большого общества» [Советское градостроительство, 2018. С. 10]. Применение источников такого рода требует пересмотра информационной парадигмы работы, что связано с определенными трудностями.

Во-первых, архитектурная графика и связанные с ней фотодокументы к постсоветским историко-политическим штудиям привлекаются крайне редко, из чего вытекает, что они ни историографически, ни методологически не освоены и не осмыслены в должной степени. Более того, мы полагаем, что большая часть интересующих нас ресурсов просто не выявлена. И это делает проблему информационного обеспечения исследования принципиальной.

Поисковая работа показала, что базу исследования составляет хранимое в архивах, музеях, научных библиотеках (публичных, ведомственных, союзов творческой интеллигенции). В их собраниях отложились неопубликованные фото- и графические документы, а также специальные периодические и справочные издания, научные работы, в т.ч. диссертации, альбомы и т.п. Актуальные в контексте данного исследования источники (опубликованные и неопубликованные) были выявлены в Российском государственном архиве экономики (РГАЭ), Архиве Российской академии наук (РАН), Российском государственном архиве кинофотодокументов (РГАКФД) и в архиве Государственного музея архитектуры имени А.В. Щусева, а также в Российской государственной библиотеке, в научных библиотеках Московского архитектурного института (МАРХИ) и Центрального дома архитектора (ЦДА). Их наличие в фондах Научно-технической библиотеки Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (НТБ НИИТИАГ) остается под вопросом.

Большой интерес и немалый вызов для исследователей представляет информация из сети Интернет. В качестве примера надежного ресурса приведем электронную библиотеку университета Висконсин-Милуоки. Она располагает обширной коллекцией фотоматериалов (UWM Libraries: Digital Collections. URL: <https://uwm.edu/lib-collections/asia-middle-east>), в т.ч. по истории Центральной Азии (AGSL Digital photo archive: Asia and Middle East) содержит «более 28 000 изображений из фондов Библиотеки Американского географического общества (AGS)» [AGSL Digital photo archive], которые объединены в тематические коллекции. В частности, упомянем коллекции фотографа и журналиста Х. Формана (1904–1978) [Travel diaries and Scrapbooks...]. В 1959 г. он посетил Советский Союз, побывал в Москве, Тбилиси, Ташкенте, Самарканде и Алма-Ате и оставил подробное описание своего путешествия — как вербальное, так и фотографическое [Harrison Forman Diary, U.S.S.R].

Во-вторых, использование архитектурной графики и фотодокументов как источников по истории города неизбежно ставит вопрос о применении компьютерных технологий для их обработки. Интересные результаты может дать специализированное программное обеспечение, позволяющее производить операции с так называемой пространственной информацией: осуществлять наложение слоев, переводить данные из одного формата в другой, составлять планы исследуемого городского пространства и следить за его эволюцией, строить модели, которые показывали бы, каким оно было на разных этапах формирования и позволяли не просто учесть сейсмическую активность как фактор, влияющий на застройку, но и оценить степень этого влияния в зависимости от конкретного периода (досоветский, индустриализации и т.д.). Для наших целей перспективно при-

менение геоинформационных систем (ГИС) и различных аналитических инструментов (ArcView, AutoCAD 2000, ERDAS IMAGINE 8.4 и др.). Это, по всей видимости, потребует создания исследовательской группы из специалистов в области информационных технологий, имеющих опыт работы с архитектурно-градостроительной документацией в целом и с архитектурной графикой советского времени в частности.

Наконец, привлечение архитектурной графики и фотодокументов к историко-политическому исследованию ставит перед нами вопрос о том, как их следует использовать. Мы полагаем, что на данном этапе наиболее адекватный вариант — научная иллюстрация. С.М. Бородина, Ю.Г. Еманова и М.К. Яо предлагают различать иллюстрации «необязательные» (поясняют текст, передавая его «в другой, наглядной, изобразительной форме») и «дополняющие» («неотторжимая часть своего произведения») [Бородина, Еманова, Яо, 2013. С. 261]. Первые представляют собой «визуализацию вербальных реконструкций» [Главацкая, 2012. С. 217] или «изобразительную интерпретацию» [Абдрашитова, 2017. С. 31]; то и другое подразумевает обращение к изобразительным источникам в качестве дополнительного материала, без которого можно обойтись. Вторые же являются главным способом передачи информации, а текст «лишь комментирует изображение» (поэтому определение «дополняющие» не совсем корректно); их анализ сориентирован на образ и в гораздо меньшей степени — на слово.

«Образный» подход к тандему архитектурной графики и фотодокументов характерен для большинства опубликованных источников, использованных на данном этапе исследования (том «Казахстан» [Советский Союз, 1970]; советские издания по казахстанским архитектуре и градостроительству [Градостроительство Казахстана, 1973; Глаудинов, 1974]). Иллюстрации в этих изданиях (в основном планы Алма-Аты, ее районов и значимых городских объектов) хорошего качества. Они атрибутированы, их восприятие обусловлено в первую очередь знанием языка чертежей (это — дополнительное достоинство). Ни личность человека, делающего фотосъемку, ни личность исследователя не оказывают принципиального влияния на анализ, что повышает объективность и, следовательно, научную ценность источников.

В то же время архитектурная графика в научно-публицистических и справочных изданиях не в полной мере оправдывает наши надежды, поскольку у издателей не было возможности разместить всю градостроительную документацию, все проекты и планы, которые запечатлели идеи, представления, решения и эксперименты, рождавшиеся на всех этапах проектирования советской Алма-Аты и характеризовавшие разработку: генплана 1937 г. Архитектурно-планировочной мастерской № 1 Наркомхоза СССР; не осуществленного Ленинградского генплана (1963); «про-

екта Рипинского» — генплана, выполненного алма-атинским институтом «Казгорстройпроект» (1967) [Броновицкая, Малинин, Пальмин, 2018. С. 21–23]. Мы видим только финальные варианты, победившие на конкурсах, т.е. план архитектурного ландшафта города, воплощенный в реальности без существенных корректив.

Гораздо интереснее снимки готовых построек, внедренных в городской ландшафт за 1930–1970-е гг. Так, справочник по архитектуре Алма-Аты за 1955–1991 гг. содержит фотографии из упомянутых выше более ранних публикаций, из архивов и личных коллекций [Там же. С. 350–351]. К сожалению, ни в нем, ни в других советских изданиях не указаны данные и время съемки. Практически все фото черно-белые или сепийные, довольно высокого качества (очевидно, что они — результат документальной архитектурной съемки); на большинстве — мало или совсем нет людей и прочих «посторонних предметов» (за исключением деревьев, наравне со зданиями и архитектурными ансамблями являющихся главными «действующие лицами»). Другая отличительная черта — слабо выраженная панорамность. Чаще всего в фокусе внимания фотографа находились только сами здания, поэтому их трудно представить в контексте городского ландшафта. В результате большинство сооружений выглядят абстрактно и однообразно-парадно (несмотря на то, что в архитектуре города того времени представлены и конструктивизм, и неоклассика с «национальными» элементами, и неоренессанс, и модернизм). Геометричность форм, монументальность и лаконичность — таков сохранный фотографиями облик Алма-Аты, которую союзные и особенно республиканские и городские власти торопились превратить из провинциального имперского города в столицу советской республики.

От них концептуально отличаются цветные фотографии Алма-Аты, сделанные Х. Форманом в 1959 г. и «выложенные» на сайте AGSL Digital photo archive. Так, на фотографии «Казахстан, уличная сценка в Алматы на фоне Тянь-Шаня» (“Kazakhstan, street scene in Almaty with Tien Shan in background”) [Harrison Forman Diary, U.S.S.R.] мы видим иную Алма-Ату — остатки «унаследованного» от Российской империи города, который описали И. Ильф и Е. Петров в 1930 г.: «Это светлый, широкий город, большинство населения которого первый раз в жизни увидело поезд только в прошлом году, когда Турксиб подошел к Алма-Ате... Алма-Ата еще сохранила свой старорежимный вид полковничьего городка. Вся она обставлена одноэтажными, одноквартирными домиками с деревянными ставнями наружу, резными карнизами и тенистыми помещичьими крылечками. Все это воздвигнуто в чрезвычайно русском стиле, с петушочками, гребешочками, пташечками и полотенчиками. Сразу видно, что люди ходили здесь в белых кителях, что в зелени скверов сверкали золотые эполеты, что трубили здесь медные оркестры и до самых снеговых вершин Заилийского Ала-

Тау долетал вальс “На сопках Маньчжурии”. Видно, что люди собирались здесь жить долго, уютно и спокойно» [Петров, Ильф, 1992]. Лирические фотографии Х. Формана в полной мере отражают сторону, редко попадавшую в объектив камер советских фотографов, ломают парадную картину, представленную в научных и научно-популярных изданиях. Но есть у него и фотографии Алма-Аты, вписывающиеся в парадигму советских изданий (например, городской стадион, Дом правительства). В комплексе произведения американского фотографа высвечивают разделение столичного города на «современный центр» и «унаследованные окраины», выполняющие разные функции и относящиеся к разным слоям советско-казахстанского универсума — реальности (окраины) и гиперреальности (центр).

Смещение реальности и гиперреальности (мифа) — характерная черта советского социокультурного проекта. По другому поводу, но очень метко С.А. Медведев заметил: «...по логике советского дискурса умолчание о реальности сочетается с экспонированием гиперреальности (или даже компенсируется таковым)» [Медведев, 1995]. Иными словами, экспонируется то, чего нет в реальности, но что принято считать не просто реальным, а определяющим и бытие, и сознание. Недаром Н. Бекус и К. Медеуова назвали Алма-Ату «типично советским, может быть, даже слишком советским, городом-столицей» [Бекус, Медеуова, 2011. С. 140] (даже несмотря на то, что советская архитектура вписывалась в оставшуюся от имперского Верного «прямоугольную сетку мелких вытянутых кварталов» [Броновицкая, Малинин, Пальмин, 2018. С. 11]). В случае столицы Казахстана эта застройка в большей или меньшей степени производила и транслировала гиперреальность — миф о государстве, шагнувшем из феодализма в социализм, и миф о столице этого государства, которая была призвана воплощать власть, справедливость и гражданскую идентичность нового типа — социалистического. Фотодокументы, вошедшие в советские и постсоветские издания по архитектуре Алма-Аты, демонстрируют это в полной мере. Архитектор и фотограф в этом смысле выполняли одну и ту же задачу, но на разном материале и в разном масштабе.

Сделанный вывод позволяет более точно представить обстоятельства, обусловившие несостоятельность Алма-Аты в качестве постсоветской столицы. В силу масштаба советской застройки и природно-ландшафтных особенностей перестроить город после распада СССР не представлялось возможным. Невозможно было и вписать весь созданный за 1930—1980-е гг. архитектурный нарратив в контекст новой государственной идеологии, нового политического, экономического и социального порядка, новых власти, справедливости и идентичности. Во всяком случае, казахстанские власти не имели такого опыта.

Подводя итог, констатируем, что формирование источниковой базы нашего исследования на основе архитектурной графики и фотодокумен-

тов обусловлено двумя соображениями: высокой, хотя и специфической информативностью, а также редкостью использования в исторических исследованиях подобного сочетания изобразительных источников. Их анализ позволяет воссоздать уникальную неписаную (визуальную) биографию города, поэтапно проследить эволюцию столичного ландшафта в контексте определенной идеологии, культуры, политической системы. На данном (первом) этапе исследования казахстанского института столичности при помощи ресурсов визуальной информации использовались преимущественно иллюстрации советских и современных научных и научно-популярных изданий. На наш взгляд, они репрезентативно отражают представление современников о советской архитектуре как о специфическом средстве коммуникации, которое порождало и поддерживало социалистическую гиперреальность, многослойность города как символического и материального локуса, сложное взаимодействие нескольких «унаследованных» слоев. Дальнейшая работа, основой которой станут неопубликованные архивные документы, будет нацелена на уточнение и углубление сделанных сейчас выводов.

Взгляд на архитектурный ландшафт Алма-Аты сквозь призму изобразительных источников — носителей визуальной информации важен не только с точки зрения исторической урбанистики или политической истории, но и с позиций источниковедения. Работа автора в научных библиотеках ЦДА и НИИТИАГ показала, что их собрания обладают большим информационным потенциалом, который пока историками постсоветского региона не освоен. Более того: библиотеки-музеи-архивы чаще всего даже не рассматриваются в контексте информационного обеспечения всего спектра *postsoviet studies* (за исключением узкоспециальных работ по истории архитектуры и градостроительства). Преодоление данной изжившей себя традиции тем более важно, что научные библиотеки творческих союзов и организаций переживают не лучшие времена в связи с изменением роли и статуса всех библиотек, стратегий библиотечной деятельности в постинформационном обществе и с более прозаическими факторами — нехваткой денег, кадров и т.п. Не исключено, что такие библиотеки могут прекратить существование, а их фонды будут распылены по нескольким учреждениям, что серьезно затруднит работу исследователей. Это актуализирует вопрос о скорейшем научном освоении проанализированных информационных ресурсов и о сохранении их уникальных фондов.

Библиография

Арутюнян Ю.И. Методологические особенности рецепции стиля в контексте феномена архитектурной графики // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 209. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/

article/n/metodologicheskie-osobennosti-retseptsii-stilya-v-kontekste-fenomena-arhitekturnoy-grafiki (дата обращения 06.03.2019).

Абдраштова И.В. Методология философии иллюстрации: исторический аспект // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Серия: Культура. История. Философия. Право. 2017. № 4. С. 28–40.

Алма-Ата (Алматы) // Информационно-образовательный справочник Алтай-Информ.рф. Электронный ресурс: alтай-информ.рф/goroda-kazakhstan/almata-almaty.html (дата обращения 23.11.2018).

Алматы // «Тарих» – История Казахстана – школьникам. Электронный ресурс: www.tarih-begalinka.kz/ru/capital/almaty/ (дата обращения 23.11.2018).

Бекус Н., Медеуова К. Смена эпох как смена столиц: Астана как глобальный центр // Неприкосновенный запас. 2011. № 6 (80). С. 139–158. Электронный ресурс: magazines.russ.ru/nz/2011/6/n10.html (дата обращения 27.07.2018).

Болотина М.О. Источниковедение фотодокументов в России: история вопроса и современное состояние // Актуальные проблемы источниковедения: материалы III Международной научно-практической конференции, Витебск, 8–9 октября 2015 г. / Отв. ред. А.Н. Дулов, М.Ф. Румянцева. Витебск, 2015. С. 93–95.

Бородина С.Д., Еманова Ю.Г., Яо М.К. Иллюстрация как средство достижения релевантности текста: межотраслевой подход // Филология и культура. *Philology and culture*. 2013. № 4 (34). С. 260–266.

Броновицкая А., Малинин Н., Пальмин Ю. Алма-Ата: архитектура советского модернизма. 1955–1991. Справочник-путеводитель. Москва, 2018. 352 с.

Брусиловская Е. Алматы в интерьере истории // Казахстанская правда. 2007. 4 мая. Электронный ресурс: vernoye-almaty.kz/vernoy/svod2.shtml (дата обращения 28.11.2018).

Ваняян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. Москва, 2010. 832 с. Электронный ресурс: fil.wikireading.ru/84395 (дата обращения 07.03.2018).

Главацкая Е.М. Фотодокументы как исторический источник: опыт атрибуции, критического анализа и научного цитирования // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. № 1 (99). С. 217–225.

Глаудинов Б. Архитектура советского Казахстана. Москва, 1974. 133 с.

Город в наследство // Онлайн-школа Vector на базе Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка». Vector x Strelka Institute. Электронный ресурс: vector.education/course/1/lesson/1 (дата обращения 15.03.2019).

Градостроительство Казахстана. Алма-Ата, 1973. 180 с.

Закирьянов Б.К., Лютерович О.Г., Маматов И.Ю., Матлин А.Г. Алматы: путеводитель. Санкт-Петербург, 2016. 96 с.

И это все о ней. Как Алма-Ата стала столицей // Известия-Казахстан. 2004. 21 августа. Электронный ресурс: vernoye-almaty.kz/others/stol.shtml (дата обращения 28.07.2018).

Королева В. Как был основан город Верный // Портал «ПРАВОСЛАВИЕ. RU». 2008. 26 января. Электронный ресурс: pravoslavie.ru/36355.html (дата обращения 28.07.2018).

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва, 2005. 394 с.

Мазур Л.Н. Особенности информационной структуры аудиовизуальных источников: методы источниковедческого исследования // Актуальные проблемы источниковедения: материалы III Международной научно-практической конференции, Витебск, 8–9 октября 2015 г. / Отв. ред. А.Н. Дулов, М.Ф. Румянцева. Витебск, 2015. С. 54–57.

Малиновская Е.Г. Историко-культурное наследие архитектуры национального стиля Казахстана // Культура и цивилизация. 2016. Т. 6. Вып. 6А. С. 360–374.

Медведев С.А. СССР: деконструкция текста (к 77-летию советского дискурса) // Иное: Хрестоматия нового российского самосознания: в 3 т. / Ред.-сост. С.Б. Чернышев. Москва, 1995. Т. 3: Россия как идея. С. 315–346. Электронный ресурс: old.russ.ru/antolog/inoe/medved.htm (дата обращения 24.03.2019).

Литвинчук Ю.С. Картографические источники по истории городов Беларуси конца XVIII – начала XX в. из фондов Белорусского государственного архива научно-технической документации // Актуальные проблемы источниковедения: материалы III Международной научно-практической конференции, Витебск, 8–9 октября 2015 г. / Отв. ред. А.Н. Дулов, М.Ф. Румянцева. Витебск, 2015. С. 211–212.

Петров Е., Ильф И. Осторожно, овеяно веками! Москва, 1992. 96 с. Электронный ресурс: www.ruslit.traumlibrary.net/book/ilfpetrov-oveyano/ilfpetrov-oveyano.html (дата обращения 28.07.2018).

Пивовар Е.И., Косован Е.А. «Неведомые степные дали, открытые всем ветрам»: к юбилею Астаны // Труды Института постсоветских и межрегиональных исследований. Вып. 2: Казахстановедение. Москва, 2019. С. 10–47.

Прак Н.Л. Язык архитектуры. Очерки архитектурной теории. Москва, 2018. 288 с.

Рождественская Е.Ю. Визуальный поворот: анализ и интерпретация изображений // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов, 2007. С. 28–42.

Росман В.И. Столицы: их многообразие, закономерности развития и перемещения. Москва, 2013. 336 с.

Ростовцев С.Н. Видовая фотография советской эпохи: к проблеме идентификации // Вопросы музеологии. 2014. № 2 (10). С. 156–161.

Семенов-Тянь-Шанский П.П. Путешествие в Тянь-Шань. Москва, 2009. 480 с. Советское градостроительство. 1917–1941: в 2 кн. Кн. 1 / Отв. ред. Ю.Л. Косенкова. Москва, 2018. 820 с.

Советский Союз. Географическое описание: в 22 т. Том: «Казахстан» / Отв. ред. Н.Н. Пальгов. Москва, 1970. 408 с.

Тулибаева Ж. Сведения об Алматы в источниках XV–XIX веков // Известия Национального центра источниковедения и историографии. 2015. № 2. С. 20–35.

Чинь Ф.Д.К. Архитектурная графика. Москва, 2007. 215 с.

Ямпольский М.Б. Пространственная история. Три текста об истории. Санкт-Петербург, 2013. 344 с.

Harrison Forman Diary, U.S.S.R. (Soviet Union), June 1959. Электронный ресурс: collections.lib.uwm.edu/digital/collection/forman/id/38/rec/1 (дата обращения 23.03.2019).

Travel Diaries and Scrapbooks of Harrison Forman, 1932–1973. Электронный ресурс: uwm.edu/lib-collections/forman-diaries/ (дата обращения 23.03.2019).

University of Wisconsin Milwaukee Libraries: Digital Collections. Электронный ресурс: uwm.edu/lib-collections/asia-middle-east/ (дата обращения 23.03.2019).

УДК 778.5.03.03.с(09)+778.5ср(092)

И.А. Головнев, I.A. Golovnev

АРХИВНОЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО КАК ИСТОЧНИК ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

ARCHIVE ETHNOGRAPHIC CINEMA AS AN INFORMATIONAL SOURCE FOR RESEARCH ON HISTORY

Аннотация: в статье на основании архивных документов исследуются качества советского этнографического кино, практически неизученного ни в этнографии, ни в киноведении, как носителя визуальной информации. Делаются выводы о том, что оно представляет собой особую форму исследовательского познания, а итоговый фильм как документ своего времени при должной аналитической критике является информативным историческим/этнографическим источником.

Abstract: in the article, on the basis of visual archival documents, the features and informative qualities of Soviet ethnographic cinema, practically unexplored in either ethnography or film criticism, are explored. Conclusions are made that ethnographic cinema is a special form of research knowledge, and the final film, as a “document” of its time, with proper analytical criticism, is an informative historical / ethnographic source.

Ключевые слова: историческая наука, этнография, архив, документ, исторический источник, аудиовизуальные источники, кинематограф, архивное этнографическое кино, советская визуальная антропология, СССР.

Keywords: historical science, ethnography, archive, document, historical source, audiovisual sources, cinematography, archival ethnographic cinema, Soviet visual anthropology, USSR.

Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ, проект № 18-09-00076 «Традиционные этнокультурные сообщества Севера в этнографическом кино».

В отечественной научной традиции исторические источники принято классифицировать по различным параметрам: типам, родам, видам и прочим позициям. При этом в рамках существующих классификаций прослеживается систематическая условность по отношению к малоизученному

этнографическому кино: оно относится к категории, с одной стороны, этнографических источников, с другой — кинофотофонодокументов; оказывается в группе изобразительных и звуковых источников — одновременно [Ковальченко, 1987]. Данное обстоятельство является отражением межвидовой природы самого этнографического кино — особой формы народоописания, параметры которой определяются наукой и искусством. Существовая на стыке этнографии и кинематографии, этнокино как средство познания представляет собой комплексный синтетический язык, и в результате — является многослойным источником. Потому, как верно заметил В.М. Магидов, этнографические фильмы и смежные с ними аудиовизуальные источники правомерно выделять в особую категорию — кинофотофонодокументы по визуальной антропологии [Магидов, 2005].

Объектом исследования в настоящей статье являются информативные качества этнографического кино как исторического/этнографического источника, опредмеченные через анализ малоизвестного пласта архивных кинофильмов этнографического содержания. Хронологические рамки данного исследования — середина 1920-х — начало 1930-х гг., время подъема направления этнографического кино в СССР, когда были сформированы базовые методы создания таких фильмов и выделились производившие их студии («Совкино», «Востоккино», «Культурфильм» и др.). Так, киновед и режиссер А.Н. Терской приводит следующие примеры этнографических киноработ за 1924—1926 гг.: «Туркестан», «Казахстан», «Русский Север», «Полярные страны» и «Дагестан», «Экспедиция на Шпицберген», «По Средней Азии», «Карелия и Мурманск» и «Старая Бухара», «Череповец и Вологда», «Национальные красноармейские части на фоне местного быта», «Военно-грузинская дорога», «По Азербайджану» [Терской, 1930. С. 19—20]. Из общего потока кинопродукции того периода выделяются фильмы Д. Вертова, содержащие этнографические материалы. Во-первых, следует упомянуть 19-й номер киножурнала «Киноправда» за 1924 г.: он имел заголовок «Пробег киноаппарата Москва — Ледовитый океан», в него было включено два дальневосточных сюжета — «Морж» и «Эскимосы». Во-вторых, фильм «Шестая часть мира» (1926), собранный из съемок различных территорий Советского Союза, сделанных разными операторами. Производство так называемых культурфильмов (включая этнографические) демонстрировало количественный рост: с 70 наименований в 1925 г. до 200 — в 1930 г. [Магидов, 2005. С. 18]. Анализируя кинопродукцию периода конца 1920-х — начала 1930-х гг., можно выделить следующие наиболее заметные фильмы этнографического содержания: «К берегам Тихого океана» М. Налетного и М. Каростина, «Камчатка» и «Вокруг Азии» Н. Константинова (все — 1927); «Алтай-кижи» В. Степанова, «Байкал» Н. Кудрявцева, «Великий северный путь» Н. Большинцова и К. Венцеля, «Шанхайский документ» Я. Блюха (все — 1928); «По

берегам и островам Баренцева моря» В. Пронина (1929); «По Камчатке и Сахалину» Л. Вульфова и «Страна гольдов» режиссера А. Бек-Назарова (оба — 1930); «К белому пятну Арктики» Н. Кармазинского (1931)». Сюда же можно отнести кинозарисовки «Тунгусы» П. Зотова и Е. Свиловой (1927), «Бухара» Е. Свиловой (1927) и «Страна Нахчо» Н. Лебедева (1929).

На конец 1920-х — начало 1930-х гг. приходится и стадия качественных изменений в этнокинопроцессе, что выразилось в появлении полноформатных авторских фильмов о народах. Одним из творческих импульсов для пионеров советского этнографического кино стали работы зарубежных коллег, прежде всего фильмы «Нанук с Севера» Р. Флэрти и «С кинокамерой по всему миру» К. Росса (оба — 1924), «Чанг» М. Купер и Б. Шёдзак (1927), имевшие успешный кинопрокат и широкий общественный резонанс в различных странах мира, включая СССР [Дерябин, 1999. С. 12].

Следует отметить, что наиболее значительные этнофильмы анализируемого периода снимались при содействии профессиональных ученых: к примеру, В.А. Ерофеев снимал кинокартины о Памире в ходе комплексных исследовательских экспедиций, а О.Ю. Шмидт консультировал В.А. Шнейдерова при создании фильмов об Арктике. Но, пожалуй, наиболее показательным в истории советского этнографического кино был пример долговременного и целенаправленного сотворчества первопроходцев данного направления — режиссера А.А. Литвинова (1898 — 1977) и исследователя В.К. Арсеньева (1872—1930) — создателей серии ставших классическими кинолент о народностях Дальнего Востока [Головнев, 2018(а)].

Основную источниковую базу данного исследования составили архивные материалы — полевые дневники и фотографии, личная и деловая переписка, документация и рукописи неопубликованных статей А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева. Личный фонд режиссера А.А. Литвинова, хранящийся в Государственном архиве Свердловской области (ГАСО, Ф. Р-258. «Режиссер А.А. Литвинов») и детально проработанный нами, содержит фотографии со съемок и кадры из этнографических фильмов режиссера, а также машинописные варианты его сценарных разработок и режиссерских экспликаций. Раздел «Рукописи А.А. Литвинова» — уникальные тексты с авторскими ремарками, многие из которых никогда не публиковались: этнографические очерки, полевые тетради с экспедиционными заметками, автографы книг, черновики статей о кино. Особый интерес представляет раздел «Переписка»: письма к А.А. Литвинову от коллег по творчеству — В.К. Арсеньева, Н.А. Лебедева, М.Л. Поляновского, В.А. Шнейдерова, С.И. Юткевича.

Другим опорным для данной работы комплексом источников стал личный архив исследователя Дальнего Востока, автора этнографической повести «Дерсу Узала» и других книг В.К. Арсеньева, перекликающийся с

литвиновским и дополняющий его в вопросах истории производства этнографических фильмов и хранимый в архиве Общества изучения Амурского края. Арестованный органами госбезопасности после ухода из жизни Арсеньева, скитавшийся по различным территориям и инстанциям, фрагментированный арсеньевский архив спустя десятилетия вернулся во Владивосток [Тарасова, 2012]. В нем существует дело «Докладные записки, отзывы, переписка и другие материалы по участию В.К. Арсеньева в работах Дальневосточной киноэкспедиции “Совкино” в 1928—1929 гг.» (ОИАК. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56), имеющее прямое отношение к теме нашего исследования: переписка В.К. Арсеньева с А.А. Литвиновым и другими деятелями кино, документация по подготовке и проведению киноэкспедиций, фотографии, сценарные разработки и рецензии на фильмы.

Особое место нами было отведено проработке самих этнографических фильмов А.А. Литвинова. В Российском государственном архиве кинофотодокументов хранятся копии его кинофильмов «Лесные люди», «По дебрям Уссурийского края», «Неведомая земля» [Головнев, 2018(6)]. А в Государственном фонде кинофильмов РФ сохранилась копия литвиновского художественного фильма «Девушка с Камчатки», куда вмонтированы документальные кадры, снятые во время Камчатской киноэкспедиции для этнографических фильмов «Тумгу» и «Оленный всадник».

Сотрудничество А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева началось с Приморской экспедиции «Совкино» (1928). Архивные данные свидетельствуют, что студийное начальство направляло киногруппу на Дальний Восток для съемок природы Уссурийской тайги и быта народа, в ней обитающего, — гольдов (нанайцев) (ГАСО. Ф. Р-2581. Д. 93. Л. 17). Но по инициативе В.К. Арсеньева было решено отказаться от первоначального сценария и снимать фильм об удэгейцах. В 1926 г. вышла в свет монография «Лесные люди — удэгейцы», в которой обобщены многолетние этнографические исследования Арсеньева, связанные с культурой этой этнической группы; она состоит из трех основных глав — «Внешний быт удэгейцев», «Общественный строй», «Мирозозерцание» [Арсеньев, 1926]. Именно эта книга стала основой сценарного эскиза для будущего фильма А.А. Литвинова.

«Лесные люди» — полнометражный (60 минут), черно-белый, немой этнографический фильм, снятый в 1928 г. и сохранившийся до наших дней в фондах Российского государственного архива кинофотодокументов (РГАФД. Каталог кинодокументов. Учетный № 2688. Производственный № 1-2915). Основное содержание фильма составляют сюжетные новеллы, посвященные описанию быта удэгейцев: рыбная ловля и охота, обработка шкур и приготовление пищи, постройка лодки и обустройство жилища. Освещаются темы отношения мужчин и женщин, детей, взрослых и старейшин в удэгейском обществе. Если сопоставить книгу В.К. Арсеньева и фильм А.А. Литвинова, обнаружится практически буквальное следование эпизодов документального фильма главам монографии.

Поэтому неслучайно, что вышедший на экраны в 1929 г. совместный кинотруд Литвинова—Арсеньева заслужил не только популярность у массового зрителя, но и признание профессионалов. В частности, в домашнем архиве А.А. Литвинова бережно хранился отзыв В.К. Арсеньева на фильм «Лесные люди»: «Летом 1928 года на Дальнем Востоке работала экспедиция Совкино в составе: режиссера Литвинова, его помощника Фельдмана и оператора Мершина. Несмотря на ограниченность средств, крайне ненастную погоду означенная экспедиция сумела проникнуть в самую глубь горной области Сихоте Алиня и там в обстановке дикой и первобытной собрать весьма ценный и правдивый этнографический материал, который может сделать честь лучшим специалистам как в области этнографии, так и кино съемки» (ГАСО. Ф. Р-2581. Д. 93. Л. 20). Положительные отзывы, подчеркивающие этнографическую значимость фильма, были даны представителями Музея антропологии и этнографии Академии наук СССР, Географического общества СССР, Главнауки и других научных организаций. Сам Литвинов в связи со съемками среди удэгейцев Приморья вспоминал: «Мы прекрасно понимали, что подобные обычаи не сегодня завтра исчезнут с лица земли. Сохранятся они только в нашем фильме, как материал, нужный для понимания отдельных сторон первобытной культуры народа» [Литвинов, 1955. С. 158].

Именно работа над «Лесными людьми» заложила основу творческой методологии режиссера, чей кинематограф с тех пор стал последовательно этнографичным. И ключевой особенностью «метода Литвинова» является опора на научные тексты как сценарную основу, долговременные экспедиционные киноработы на местах и редактирование фильмов с привлечением консультантов-исследователей.

Продолжением творческого сотрудничества А.А. Литвинова и В.К. Арсеньева стала киноэкспедиция на Камчатку (1929—1930). Исследователь, чьи публичные лекции в то время уже непременно сопровождалась показами литвиновских фильмов об удэгейцах, выступил инициатором Камчатского кинопохода, безвозмездно взял на себя проработку маршрутных планов и подготовку сценарных эскизов для группы Литвинова. В архиве В.К. Арсеньева сохранилась записка, адресованная к руководству студии «Совкино»:

«1. Местом работы Совкино-экспедиции в 1929 году предполагается наименее исследованный уголок Охотского моря (залив Шелихова, Пенжинская губа и вообще весь Гижигинский район).

2. Этот район весьма богат наземными и морскими животными и птицами. В слоях торфа залегают кости ископаемых толстокожих (мамонтов). Там можно наблюдать исключительные по грандиозности приливы, достигающие высоты в 12 метров, а во время отливов берег оголяется на 25 километров.

3. Население Гижигинского района составляют: ламуты (классические скитальцы по тайге и тундре) и сидячие коряки, живущие в подземных жилищах. Последние славятся как хорошие китобои, причем на убой морского зверя они выезжают на кожаных байдарках и уходят иногда далеко в открытое море. Оленные коряки обитают в глубине страны. У них имеются табуны в 10—12 тысяч голов.

4. Пенжинский район не только никогда не снимался, но о нем нет даже сведений в литературе и поэтому каждый кадр является открытием, имеющим большое научное значение» (ОИАК. Ф. 14. Оп. 2. Д. 56. Л. 21).

В планы Камчатской экспедиции «Совкино» вошло создание двух документальных этнофильмов («Тумгу» — о коряках, «Оленный всадник» — об эвенах) и двух обзорных киноочерков о регионе («Неведомая земля» и «Оживающий полуостров»). На счету В.К. Арсеньева был опыт собственных экспедиций на Камчатку, на основании материалов которых он готовил к изданию тематическую научную монографию. Очевидно, именно данные наработки исследователя были положены в основу сценарных эскизов для съемок. Сохранившаяся сценарная записка к фильму «Оленный всадник» о ламутах (эвенах), подписанная А.А. Литвиновым и В.К. Арсеньевым, позволяет составить представление о содержании кинокартины: «Классические скитальцы по тайге и тундре, лучшие в мире охотники на пушного зверя — ламуты. Олень у них служит только средством передвижения, а охота обеспечивает им пропитание. Однако природа не всегда снабжает их всем необходимым для жизни в достаточной мере и периоды удачной охоты, сплошь и рядом чередуются с жестокими голодовками. К этому надо прибавить суровые зимы, когда пурги следуют одна за другой и пресекают всякую возможность сообщения людей, разбросанных отдельными семьями по необъятному простору северо-восточной тайги и тундры. Величайшим бедствием является падеж оленей. На этом фоне построен весь сценарий. Для того, чтобы придать фильму научно-популярно-художественную форму, через весь сценарий проходят одни и те же лица. В нем зритель увидит весь ламутский быт, обычаи, охоту, шаманство, праздники ламутов, рождение ребенка и смерть человека. Самый сюжет будет перевит множеством отдельных моментов, иллюстрирующих быт ламутов с этнографической точки зрения» (Там же. Л. 22).

После завершения сценарных работ В.К. Арсеньев дал рекомендательные письма к исследовательским кадрам «на местах» для оказания содействия группе А.А. Литвинова. Благодаря этому на этапе съемочных работ над фильмом об оленеводах-эвенах консультационную помощь киностудии Литвинова оказывал известный краевед П.Т. Новограбленов, а в создании кинокартины о коряках непосредственное участие принимал этнограф К.И. Бауэрман. Итоговые киноработы Камчатского кинопохода были тепло встречены и широкой общественностью, и исследователями.

Так, с одной стороны, разноплановая теоретическая, сценарная и консультационная поддержка профессионалов научного цеха обеспечивала высокую степень этнографичности фильмов, с другой — за кинематографичность кинопроизведений отвечали специалисты группы «Совкино». Камчатская киноэкспедиция продолжалась полтора года, в течение которых закаленный еще опытом съемок этнографических фильмов в Уссурийской тайге тандем режиссера А.А. Литвинов и оператора П.М. Мершина проводил долговременные наблюдения, «погружаясь» в снимаемые культуры и реализуя тем самым опыт этнографа-исследователя.

Итак, на примере творчества А.А. Литвинова отчетливо прослеживается, что деятельность этно-кинатографиста вполне можно сопоставить с работой этнографа, творчество кинорежиссера за монтажным столом — с редактированием текста в кабинете исследователя, а итоговый этнографический фильм — с научной монографией. Этнограф-полевик входит во взаимодействие с культурой как с живым процессом. Кинатографист-исследователь в поле также запечатлевает материал как серию изображений, развивающихся во времени. Целью этнографического контакта исследователя-кинодокументалиста с информатором является создание источника, где важна максимально точная ретрансляция информации. В этой связи этнографическое кино можно охарактеризовать как эффективную форму исследовательского познания, а итоговые фильмы — как аудиовизуальные источники, которые обладают уникальными качествами с точки зрения документальности, поскольку позволяют зафиксировать не только фактическое содержание этнографического диалога, но и его образно-эмоциональный контекст.

Вышеприведенный анализ архивного этнокино наглядно показывает необходимость введения в научный оборот пласта малоизученных материалов — этнографических фильмов конца 1920-х — начала 1930-х гг. Данная этнокинолетопись как «документ» своего времени при должной исследовательской критике, связанной с изучением контекста их создания в советский период, является полноценным историческим/этнографическим источником — носителем аудио- и визуальной информации.

Изучение истории этнографического кино имеет не только ретроспективное значение. Развивающаяся аудиовизуализация общественных коммуникаций является вызовом и для развития языка современной науки. Потому перед отечественной этнографией/социокультурной антропологией с их обновленными смыслами встают вопросы вековой давности — о роли кинематографических/аудиовизуальных ресурсов в исследовательской практике и в сфере презентации научных знаний. И методы, использованные при создании советских этнофильмов, вполне актуальны для

применения в современных кино-научных практиках. Речь идет об объединении профессиональных ресурсов этнографии и кинематографии для проведения комплексных исследований и создания фильмов о народах и культурах.

Библиография

Архив Общества изучения Амурского края. (ОИАК). Ф. 14. «В.К. Арсеньев — исследователь Уссурийского края».

Государственный архив Свердловской Области (ГАСО). Ф. Р-2581. «Режиссер А.А. Литвинов».

Российский государственный архив кинофотофонодокументов. Каталог кинодокументов. Учетный № 2688. Производственный № 1-2915. Фильм «Лесные люди».

Арсеньев В.К. Лесные люди — удэгейцы. Владивосток, 1926. 50 с.

Головнев И.А. Феномен советского этнографического кино (творчество А.А. Литвинова). Москва, 2018(а). 226 с.

Головнев И.А. «Terra incognita»: описание земли Камчатки в фильме А.А. Литвинова // Диалог со временем. 2018(б). № 1 (62). С. 257–272.

Дерябин А.С. О фильмах-путешествиях и Александре Литвинове // Вестник «Зеленое спасение». Алматы, 1999. Вып. 11. С. 12–23.

Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. Москва, 1987. 440 с.

Литвинов А.А. В Уссурийской тайге. Записки кинорежиссера / Уральский современник. Свердловск, 1955. № 1 (29). С. 116–159.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва, 2005. 254 с.

Тарасова А.И. Владимир Клавдиевич Арсеньев. Владивосток: Издательский дом Дальневосточного федерального университета, 2012. 412 с.

Терской А.Н. Этнографическая фильма. Москва, 1930. 187 с.

Sarkisova O. Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia. N.Y., 2017. 299 p.

**КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ВИЗУАЛЬНОЙ
И НАРРАТИВНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПО ИСТОРИИ
СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО ДВИЖЕНИЯ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ)****THE INTEGRATED APPROACH TO VISUAL AND NARRATIVE
SOURCES' STUDIES ON HISTORY OF MODERN WOMEN
MOVEMENT (BASED ON MASS MEDIA RESOURCES)**

Аннотация: в статье рассматривается информационный потенциал органа Гендерной (женской) фракции Российской объединенной демократической партии «Яблоко» — издания «Знак равенства» как источника по истории современного женского движения. В центре внимания авторов — симбиоз в данном издании нарративных и образительных материалов, дополняющих друг друга и усиливающих целенаправленное воздействие издателя на читательскую аудиторию. Выявление методов этого воздействия, комплексный подход к анализу визуальной и вербальной информации позволят глубже понять как средства, используемые для решения партийных и политических задач, так и сами задачи, идеологию общественно-политического движения.

Abstracts: the article analyses the informational potential of *Equal Sign*, the edition of United Democratic Party Yabloko's Gender (Women) Faction, the source of information on the modern female movement. The authors focus on the symbiosis of narrative and visual materials, complementing each other and enhancing the publisher's targeted influence on the readership. Identifying of the methods of this impact, the integrated approach to visual and verbal information analysis will allow to understand better the means of solving party and political tasks, the tasks themselves and the ideology of the sociopolitical movement.

Ключевые слова: историческая наука, периодическая печать, партийная пресса, журнал «Знак равенства», визуальные источники, источниковедение, женское движение, партия «Яблоко», инфографика, фотоматериалы.

Keywords: history, periodicals, party press, the “Znak Ravenstva” journal, visual sources, source study, Women Movement, party “Yabloko”, infographics, photo materials.

Периодическая печать является важным источником для изучения общественно-политических движений. Не в последнюю очередь это связано с той ролью, которую средства массовой информации, к которым относятся и материалы прессы, играют в продвижении определенных идейных установок, политических стратегий и целей различных общественных объединений. Они и выражают, и формируют общественное мнение, регулируют социальное и политическое поведение своих читателей, закрепляют сте-

реотипы восприятия и ценностные ориентации. Общественные организации и политические партии посредством своих печатных органов не только освещают повседневные события, информируют о происходящем, но и с помощью особых средств и приемов рекрутируют новых членов и обеспечивают расширение электората.

Специфика периодической печати в целом и партийных изданий в частности неоднократно обсуждалась историками, филологами, журналистами, став предметом изучения ученых во второй половине XX в. На отличный от других исторических источников характер прессы обращал внимание М.Н. Черноморский. Историк обозначил особое отношение к ней, еще в середине XX в. введя термин «состав материалов газет» [Черноморский, 1956. С. 32]. Он имел в виду, что это — самостоятельный вид исторических источников, обладающий общими признаками (форма публикации, тираж, адресат и др.). Л.Н. Пушкарев также отмечал, что «все опубликованные в периодике материалы имеют <...> общее, объединяющее их качество, присущее периодической печати как таковой, все эти материалы, независимо от того, к какому виду источников они принадлежат, анализируются в этой общей своей части одними и теми же источниковедческими приемами» [Пушкарев, 1975. С. 226–227].

Периодические издания представляют собой органическое единство разных по происхождению материалов. Это и публикации в жанрах, присущих журналистике, и тексты законодательных актов, и делопроизводственные документы, данные статистики, а также изображения. На протяжении XX — начала XXI в. отечественные историки и источниковеды разрабатывали теоретические и методические вопросы изучения периодики. В.И. Бовыкин и А.Н. Боханов рассматривали особенности складывания и функционирования различных типов таких изданий [Бовыкин, 1984; Боханов, 1984], С.С. Дмитриев и Б.И. Есин писали о методиках их анализа [Дмитриев, 1981; Есин, 1977; Есин, 1981]. В 1990–2000-х гг. источниковедческие подходы к изучению прессы применяли Л.Д. Дергачева, А.Г. Голиков, С.Я. Махонина, Е.Г. Кострикова и др. [Дергачева, 1996; Голиков, 1991; Голиков, 2006; Махонина, 1991; Кострикова, 1997]. «Красной нитью» в этих работах проходит мысль, что историческая информация, содержащаяся в периодике, многослойна и «полифонична», целенаправленно отобрана и подана, т.е. «зафиксирована существенно различными способами» [Голиков, 2006]. Это ставит перед исследователями сложные задачи по раскрытию ее информационного потенциала и диктует особый подход к ней.

Использование материалов партийной прессы в историческом исследовании должно проводиться с учетом специфики этой разновидности источников. В первую очередь необходимо отметить, что данные издания отражают возможности издателя «скрыто манипулировать сознанием своих читателей, влиять на утверждение круга общественно дискутируемых тем,

решать задачи политической рекламы и “раскрутки” имиджей при обязательном сохранении иллюзии качества сообщаемой информации, политической неангажированности и непредвзятого отношения к освещаемым событиям» [Миронов, 2001. С. 7]. Отбор и группировка материала здесь всегда неслучайны, всегда решают определенные задачи. По справедливому замечанию Л.Д. Дергачевой, «нацеленность журналистики на влияние в обществе как неотъемлемая функциональная черта воздействует на объективность и полноту отражения ею действительности» [Дергачева, 2001. С. 89]. Это усиливает необходимость поиска новых методик обработки и анализа содержания и оформления газет и журналов. Существует серия публикаций, раскрывающих особые приемы, которые нередко используются в СМИ с данными целями [Кара-Мурза, 2004; Фотографии в прессе, 1989; Тертычный, 2004; Кусова-Чуха, 2004]. Знание этих приемов определяет успех изучения публикаций в партийных периодических изданиях с целью углубления наших представлений о скрытых мотивах и истинных целях изучаемой партии или общественно-политического движения.

Основное внимание в данной статье уделено такому качеству прессы, как соединение в одном издании текстов и изображений, дополняющих друг друга и усиливающих целенаправленное воздействие издателя на читательскую аудиторию. Выявление методов этого воздействия, комплексный подход к анализу визуальной и вербальной информации позволят глубже понять как средства, используемые для решения партийных и политических задач, так и сами задачи, идеологию общественно-политического движения. В качестве объекта исследования нами выбран «Знак равенства» — печатный орган Гендерной (женской) фракции Российской объединенной демократической партии «Яблоко» (далее — «Гендерная фракция»), один из ведущих инструментов политической пропаганды фракции, использующий различные формы репрезентации своих политических установок, целей, идей.

Для характеристики данного издания как источника по истории женского движения необходимо представить характеристику его «творца», поскольку именно идеями и задачами фракции обусловлено его наполнение. «Гендерная фракция» по форме мало отличается от любого женского общественного объединения, но ее специфика, определяющая характер поставленных стратегических задач и способы их реализации, состоит в том, что это — партийная фракция. В 2002 г. распоряжением Бюро Федерального Совета партии «Яблоко» образована комиссия по конституционному обеспечению равных возможностей для женщин, результатом работы которой явилась «Гендерная часть программы и избирательной платформы РОДП “Яблоко”». Создано же Гендерное (женское) внутрипартийное объединение РОДП «Яблоко» в 2006 г. Тогда же объединение получило статус фракции, а вместе с ним — право совещательного голоса

в руководящих органах партии на федеральном и региональном уровнях. Возглавляет объединение исполнительный секретарь политического комитета РОДП «Яблоко» Г.М. Михалева. «Гендерная фракция» декларирует традиционные для женского движения цели: преодоление гендерной асимметрии, прекращение дискриминации женщин на рынке труда, увеличение их представительства в органах законодательной и исполнительной власти. Региональные отделения фракции отстаивают интересы социально незащищенных категорий населения, оказывают помощь в решении насущных проблем женщин и их семей, занимаются благотворительностью.

История печатного органа началась в январе 2009 г., когда увидел свет первый номер «тонкого» журнала «Знак равенства». Десять лет издание последовательно отстаивает принципы и идеалы «Гендерной фракции» и женского движения в целом. Главным редактором с основания журнала является Г.М. Михалева. В 2009 г. выпущены 7 номеров; в 2010 г. — 4; в 2011 г. — 5 номеров, из которых последний датирован ноябрем 2011 г. — январем 2012 г.; в 2012 г. — 3 номера; в 2013 г. — 2; в 2014 г. — 3; в 2015 и 2016 г. вышло всего по 1 номеру; в 2017 г. — 3, в 2018 г. — 2 номера [Знак равенства, 2009—2018]. С одной стороны, это связано с ситуацией внутри РОДП «Яблоко», с другой — такая периодичность, на наш взгляд, может быть обусловлена динамикой активности «Гендерной фракции». Ответом на происходящие в партии и фракции тенденции стало изменение типа этого издания: став электронным альманахом и сохранив серийность, «Знак равенства» сократил число выпусков в году; с 2017 г. он получил иную структуру, материалы публикуются разделами, увеличился объем. Появилась дополнительная страница, аннотирующая содержание номеров и предлагающая перейти к чтению их материалов. После перехода по ссылке читатель попадает на PDF-версию, которую может при желании распечатать.

Наполнение издания за прошедшие 10 лет претерпело изменения. Возможно, это связано с поиском оптимальной для него структуры, а также с имевшей место сменой редколлегии. Приведем примеры рубрик, раскрывающие его содержание. Для первых шести номеров «Знака равенства» характерной была рубрика «После съезда». Рубрика «Новости фракции» стала постоянной с 3-го номера и сохраняется до настоящего времени. Присутствовавшая в 1–9-м номерах рубрика «Общественно-политическая ситуация в России» в дальнейшем трансформировалась в рубрику «Культура и общество». Другие рубрики («История женского движения», «Женщины-правительницы», «Персоналии») не были регулярными, но заслуживают внимания в силу актуальности их материалов. Любопытен раздел «Анекдоты», «Юмор». Помимо названного публикуются анонсы конференций и региональных событий, читателей информируют о публикациях лидеров женского движения. В целом статьи посвящены вопросам правового положения женщин, гендерной асимметрии.

Встретить издание в свободной продаже нельзя. Распространяется оно в качестве агитационной и информационной брошюры во время акций или конференций «Гендерной фракции». Основным способом его получения является Интернет: архив номеров хранится на сайте РОДП «Яблоко», он доступен широкой аудитории и удобен в использовании. С одной стороны, можно предположить, что ориентация на пользователей Интернета ограничивает число потенциальных читателей, с другой — на сегодняшний день именно эта сеть с ее возможностями распространения информации представляет собой наиболее удобный для таких целей инструмент. Кроме того, это снимает вопрос о специальном финансировании.

Как любое периодическое и продолжающееся издание, журнал (альманах) «Знак равенства» относится преимущественно к письменным источникам, но удельный вес иллюстраций в нем достаточно велик. Большинство из них не имеют самостоятельного значения, а являются дополнением текста. Исследователи отмечают значительную роль визуализации в формировании общественных настроений и представлений. Так, К.М. Вольф писала, что «опубликованная фотография — это не просто иллюстрация, а отдельный элемент статьи — со своей смысловой и эмоциональной нагрузкой, иногда даже с иной сюжетной линией... изучению изобразительных материалов необходимо уделить столько же внимания, как и работе с текстами» [цит. по: Черненко, 2009. С. 14]. Изучение «языка» изобразительных материалов печатных изданий — одно из наиболее перспективных направлений в источниковедении. Однако чтобы понять этот «язык», его смысл, который чаще всего скрыт, несмотря на привлекательную визуальную форму, нужно анализировать его в сочетании с привычным языком нарратива.

Для начала необходимо дать общий обзор визуального ряда в «Знаке равенства». Все его иллюстрации можно разделить на три группы (в основе нашей классификации — функциональный принцип). Первая группа — изображения на обложке для выражения основной мысли номера, квинтэссенция его содержания, своего рода эпитафия. Они настраивают читателя на идею, последовательно проводимую в нарративе публикаций. Так основная идея визуализируется, приобретает общие очертания; ее форма доступна для восприятия любым человеком — и подготовленным к осмыслению острых проблем женского движения, и далеким от политики. В любом случае тот, кто берет издание в руки или открывает его на экране компьютера, является социальным адресатом этого изображения и считывает информацию, подготовленную для него издателем/заказчиком. Чем нагляднее, ярче или лаконичнее будут образы первой группы, тем больше вероятность, что читателя привлекут и тексты.

Изображения, вынесенные на обложки, по способу их создания можно разделить на три вида. Первый — это фотографии (как правило, поста-

новочные). Так, в № 2 за 2017 г. помещена фотография, где на переднем плане — мужской кулак, а на втором — женщина на коленях, закрывающая голову руками в ожидании удара. Свойство любого изображения — рождать образ. Читатель может представить себе картину развития события, «додумать» ее. Ни один психически здоровый человек, вне зависимости от своих политических предпочтений или демографических характеристик, не может принять воплощенный в визуальном образе сценарий развития события. И это побуждает открыть издание и заглянуть в содержание номера, уже имея сформированное отношение к ситуации. В подобных случаях текст основных статей будет иметь более сильный резонанс и, возможно, заставит действовать. А главной темой данного номера было обсуждение закона о декриминализации домашнего насилия, принятого Государственной думой РФ. Центральная его статья — «ЯБЛОКО против декриминализации домашнего насилия» — содержала сухую статистику о количестве жертв домашнего насилия. Вряд ли бы призывы противостоять новому закону или информация о действиях «Гендерной фракции», поданная нарративом, имели бы больший эффект без попытки издателя визуализировать образы тирана и его жертвы.

Второй вид изображений на обложках — коллаж фотографий на злободневные темы. Так, в № 5 за 2018 г. помещен коллаж из фотографий депутата Государственной думы Федерального собрания РФ Л.Э. Слуцкого и его бывшей жены Ольги. Как известно, в истории этой семьи был громкий конфликт, который не утих и сегодня. Бывшая супруга депутата — сторона пострадавшая, однако на коллаже она выглядит вполне счастливой. Ее супруг представлен комично. Более того: на одной фотографии в его руках с помощью фотомонтажа разместили табличку с надписью — «Я руки не распускаю, ну так если, чуть-чуть», а на другой — сведения о том, что он является депутатом от ЛДПР. Читатели номера могут «снять» несколько слоев информации из коллажа, начиная с политического противостояния двух старейших партий на российском политическом Олимпе и заканчивая конфликтом бывших супругов или спецификой судебной системы России. Ключевой темой данного номера стали вопросы правозащитниц к оппонентам, а также детали церемонии награждения премией «Сексист года». Расчет издателя был верным. Вовлеченные в проблемы феминисток читательницы в нарративном материале найдут для себя много важного, но как привлечь новых единомышленников и соратников, как заставить их сосредоточиться на проблемах харассмента, с которым, в частности, ведет борьбу «Гендерная фракция»? Очевидно, необходим прием, который часто используют в СМИ, — провокационный заголовок. Именно эту роль играет изображение на обложке. И оно действует сильнее, чем слово, т.к. помимо прочего имеет полифоническое звучание.

Третий вид изображений — инфографика, особый графический способ подачи информации, цель которого — емко, четко преподнести основную

мысль или идею, в данном случае отражающую основную идею женского движения — гендерное равенство. Для этого типа обложек характерно использование сюжетов и символов, визуализирующих образы женщин и мужчин. Используется традиционная цветовая гамма — розовые цвета для женского изображения и голубые для мужского. Символы расположены таким образом, чтобы продемонстрировать равенство полов. В частности, на обложке № 1 за 2016 г. фигуры изображены на весах, «замерших» ровно посередине.

Визуальный ряд используется не только на обложках номеров «Знака равенства». Вторая группа изображений (фотографии, отражающие жизнь фракции, репортажные съемки, портреты лидеров и активисток) типична для периодической печати. Они представлены в большинстве публикаций. Например, в материале «Сексист года», о котором говорилось выше, даны фото всех номинантов премии, благодаря чему информация приобретает объем, лучше воспринимается и запоминается, «врезается» в сознание. В иллюстрациях к новостям просматривается и пропагандистский смысл, действует эффект «25-го кадра», т.к. мы видим не только силу объединившихся женщин, радость борьбы, но и читаем запечатленные на фото призывы, программные лозунги фракции; именно они останутся в памяти на подсознательном уровне.

Третья группа изображений имеет особую функциональную нагрузку, усиливает идейный смысл статей. Зачастую эти изображения выполняют функцию карикатуры, «язык» которой позволяет расшифровать или услышать подтекст повествования. Феномен карикатуры как части широкого культурно-политического и философского дискурса неоднократно рассматривался в историографии [см.: Голиков, Рыбаченок, 2010]. Карикатура — не просто иллюстрации к тексту, дополнение к нарративу, визуализация определенной темы. Она имеет все свойства исторического источника, выступая носителем информации о своем авторе, его позиции, отношении к освещаемой проблеме и стратегии действия. Расшифровав изображение в комплексе с текстом, исследователь получает гораздо больше информации об изучаемом явлении, событии или процессе. Так, интересна иллюстрация к статье «Женщины на рынке труда. Как бороться с дискриминацией» (2018. № 6): перетягивание каната группой женщин и группой мужчин символизирует жесткую конкуренцию между полами на рынке труда. Обе гендерные группы одеты согласно офисному дресс-коду, что можно расценивать как призыв, адресованный редакцией определенной целевой аудитории. В самой статье дана статистика, отражающая трудовую дискриминацию женщин в России, кратко описан опыт борьбы с этим явлением в Европейском союзе, а также перечислены меры по решению этой проблемы, предлагаемые «Гендерной фракцией», а анализ картинка дает нам дополнительную информацию.

В заключение отметим, что издание «Знак равенства» представляет интерес в плане изучения особенностей женского движения в современной России. Его материалы отличает информативность в отношении деятельности «Гендерной фракции», претендующей на лидерство в этом движении. Каждый номер представляет собой органическое единство разных по происхождению материалов. На страницах органа фракции представлены: публикации в традиционных для прессы жанрах (статьи, обзоры, заметки, интервью); делопроизводственные и нормативные документы; статистические сведения; фотографии, карикатуры и инфографика. Изучение последних ставит проблему их трактовки не только как иллюстраций, но и как источников для исследования социальной роли изображений, их места в системе общественной коммуникации. А это практически невозможно сделать без сопоставительного анализа текста и визуальных образов, поскольку «синтезирование всех видов источников и разработка новых плодотворных методов, возникающих при взаимодействии слишком далеко разошедшихся дочерних дисциплин истории» [Янин, 1977. С. 78], — залог успеха источниковедения.

Библиография

Бовыкин В.И. Формирование финансового капитала в России. Конец XIX — 1908 г. Москва, 1984. 287 с.

Боханов А.Н. Буржуазная пресса России и крупный капитал: конец XIX в.— 1914 г. Москва, 1984. 148 с.

Голиков А.Г. Комплексное источниковедение с позиций учения об информации (по материалам периодической печати) // Проблемы методологии и источниковедения. Материалы III Научных чтений памяти академика И.Д. Ковальченко. Москва, 2006. С. 217—228.

Голиков А.Г. Российские монополии в зеркале прессы. Москва, 1991. 205 с.

Голиков А.Г., Рыбаченок И. С. Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX—XX веков в политической карикатуре. Москва, 2010. 328 с.

Дергачева Л.Д. Источниковедческое исследование периодики и теории управления // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 1996. № 4. С. 79—89.

Дергачева Л.Д. К вопросу об источниковедческом изучении дореволюционной журналистики России // Государство и общество. История, экономика, политика, право. 2001. № 1. С. 87—99.

Дмитриев С.С. Периодическая печать // Источниковедение истории СССР. Учебник / Под. ред. И.Д. Ковальченко. Москва, 1981. С. 223—224.

Есин Б.И. О методике историко-журналистских исследований // Методика изучения периодической печати. Москва, 1977. С. 3—9.

Есин Б.И. Русская газета и газетное дело в России: Задачи и теоретико-методологические принципы изучения. Москва, 1981. 132 с.

Знак равенства. Электронный ресурс: www.yabloko.ru/content/arkhiv_potomgov_zhurnala_znak_ravenstva (дата обращения 22.02.2019).

Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. Москва, 2004. 864 с.

Кострикова Е.Г. Русская пресса и дипломатия накануне I Мировой войны. 1907–1914. Москва, 1997. 175 с.

Кусова-Чухо С. Ловля на живца // Журналистика и медиарынок. 2004. № 9. С. 24–25.

Махонина С.Я. Русская дореволюционная печать (1906–1914). Москва, 1991. 207 с.

Мионов А.С. Раздувай и властвуй: Практическое руководство по технологиям «мягкой» пропаганды. Москва, 2001. 216 с.

Пушкарев Л.Н. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. Москва, 1975. 281 с.

Тертычный А.А. Заголовок — слово главное // Журналист. 2004. № 1. С. 80–82.

Фотография в прессе: Вопросы истории, теории и практики / Под ред. Ю.Л. Мандрики. Свердловск; Тюмень, 1989. 176 с.

Черненко Е.В. Образ постсоветской России в немецком еженедельном иллюстрированном журнале «Шпигель» (источниковедческое исследование). Автореферат... дисс. канд.ист.наук. Москва, 2009. 29 с.

Черноморский М. Н. Периодическая печать: Учеб. пособие по источниковедению истории СССР. Москва, 1956. 51 с.

Янин В.Л. Очерки комплексного источниковедения. Средневековый Новгород: Учеб. пособие. Москва, 1977. 240 с.

УДК 070

Л.Г. Свитич, А.Л. Свитич
L.G. Svitich, A.L. Svitich

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД КОНТЕНТ-АНАЛИЗА ИЛЛЮСТРАЦИЙ В ПРЕССЕ КАК ИСТОЧНИКА ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ПО ИСТОРИИ

SOCIOLOGICAL METHOD CONTENT-ANALYSIS ILLUSTRATION IN PRESS AS A SOURCE HISTORY INFORMATION

Аннотация: статья посвящена проблеме использования социологического метода контент-анализа при изучении изображений в периодических изданиях как источника визуальной информации. Обосновывается применимость социологических методов в исторических исследованиях. Описаны методика изучения иллюстрирования газет разных типов и локальностей в динамике и результаты исследований, проведенных на факультете журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова.

Abstract: the article focuses on the problem of using the sociological method of content analysis when studying images in periodicals as a source of visual information. The applicability of sociological methods in historical studies is substantiated. The method of studying the illustration of newspapers of different types and localities in the dynamics and the results of studies conducted at the Faculty of Journalism of the Lomonosov Moscow State University.

Ключевые слова: историческая наука, социологические методы, контент-анализ, медиадизайн, средства массовой информации, газета, журнал, визуализация, графическая иллюстрация, графика.

Keywords: historical science, sociological methods, content analysis, mediadesign, massmedia, newspaper, magazine, visualization, graphic illustration, graphics.

Историки редко пользуются социологическими методами, потому что история уникальна, монографична, построена на архивных документах, артефактах, аутентичных свидетельствах. Однако социологический метод контент-анализа может быть успешно применен в данной сфере (обзор работ российских и зарубежных ученых см.: [Поршнева, 2006]).

В последнее время обсуждается проблема междисциплинарных исследований и применения методов социологии в гуманитаристике в целом. В частности, О.С. Поршнева считает, что эволюция предмета истории в течение XVIII–XX вв. от эмпирической науки, реконструирующей события, в науку, изучающую человеческое общество в динамике, в наибольшей степени способствовала сближению и пересечению исследовательских объектов истории и социологии [Там же].

В публикациях, посвященных социологии истории, речь идет в основном о социологии как науке об обществе в историческом аспекте. В словарях историческая социология, или социология истории, описывается как область социологии, которая сосредоточивает внимание на том, как общества развиваются. В том же аспекте обсуждаются методы компаративистской сравнительно-исторической социологии [Кром, 2015]. Работы по применению социологических методов в исторических исследованиях [Килунов, 1971; Манекин, 1991; Поршнева, 2006; Приборович, 2011] касаются в основном опросов свидетелей тех или иных событий, формализованного наблюдения и анализа документов. Но когда речь идет о контент-анализе, как правило, упоминается анализ нарративных текстов, официальных документов, архивных, общественных и личных документов, документальных фильмов, художественных проектов и т.п. В 2010-е гг. термин «контент-анализ», который ранее относился только к социологическому, качественно-количественному методу изучения документов, стал употребляться в отношении обычного текстологического анализа любых публикаций. Между тем, это не кажется правомерным.

Р.М. Манекин определяет его как «научный метод, предполагающий формализованное исследование содержания текстовых массивов в целях

выявления и измерения, представленных в них социальных, культурных, ментальных особенностей. Контент-анализ применяется при изучении источников, инвариантных по структуре или существу содержания, но внешне бытующих как несистематизированный, беспорядочно организованный текстовой массив. Суть контент-анализа, как исследовательского метода, состоит в восхождении от многообразия текстового материала к абстрактной модели содержания текста. В указанном смысле контент-анализ является одной из номотетических процедур, используемых в сфере применения идеографических методов» [Манекин, 1991. С. 30]. Он также утверждает, что «в отечественной историографии методика контент-анализа описывается как совокупность (комплекс) исследовательских процедур, направленных от формирования абстрактного объекта исследования и формулирования его конкретных задач до интерпретации результатов и их статистической обработки» [Там же. С. 31], а суть применения контент-анализа в источниковедении состоит в формализации источникового материала. Это связано, по мнению исследователя, со следующей особенностью исторического исследования: «Адекватность любого источника есть, по существу, его потенция к субъективации. Абстрагирование в процессе формализации опосредовано содержанием сознания исследователя, и потому с неизбежностью также оказывается субъективацией. Отсюда формализация источника, *in natura*, оказывается созданием нового источника, т.е. творческим актом» [Там же]. Следовательно, в социологии контент-анализ позволяет «отслеживать тенденции развития социальных процессов, с целью прогноза функционирования социальных систем или их компонентов. В источниковедении этот метод выступает средством фондирования суждений о содержании источников... В отечественной историографии контент-анализ, как правило, применялся для выявления тенденций трансформации взглядов конкретных авторов во временном аспекте либо при сравнении позиций различных авторов по одному и тому же вопросу» [Там же]. Этот подход показывает, что метод контент-анализа применялся к изучению нарративных уникальных документов при формализации категорий и признаков, которые наблюдались в динамическом историческом контексте.

Примерно так же описывает метод контент-анализа в исторических исследованиях О.С. Поршнева: «Контент-анализ является специальным методом формализации и измерения качественных признаков нарративных источников, основанным на частотных, классификационных преобразованиях. При этом если нарративные источники (газетные и журнальные статьи, письма, дневники, материалы интервью, листовки, записи речей и т.п.) представлены в виде комплексов документов и материалов, характеризующих свойства определенных социальных и социокультурных систем или стандартные ситуации, они могут рассматриваться в качестве массовых.

В общепринятом же в источниковедении значении к массовым источникам относятся прежде всего документы, имеющие стандартные разработанные формы, содержащие массовые данные и отражающие свойства определенных общественных систем. Другое дело — уникальные нарративные источники, однако они также могут быть подвергнуты контент-анализу на основе внутренних классификационных частотных преобразований» [Поршнева, 2006. С. 35].

Таким образом, в исторических исследованиях при помощи контент-анализа уникальные документы изучались по некоторым структурированным признакам и использовались для сравнения их бытования в разные периоды. Мы же предлагаем применять в этой сфере и классический социологический контент-анализ как качественно-количественный, измеримый, проводимый на больших выборках документов. Особенно продуктивным такой метод оказывается при анализе прессы с ее большими и относительно однородными по структуре текстами или иллюстрациями, ее периодичностью и длительностью существования, ее значимостью как источника информации.

Е.А. Воронцова сформулировала рабочее определение понятия «информационное обеспечение исторической науки»: это деятельность по поиску, сбору, обработке, накоплению и хранению, распространению и использованию репрезентативной и достоверной информации, необходимой для решения исследовательских задач в области изучения истории, а также сама такая информация, определенным образом структурированная и представленная в удобном для исследователя виде [Воронцова, 2014]. Эти признаки репрезентативности, структурирования, удобства представления информации в полной мере адекватны социологическим методам в применении к изучению прессы. Между тем в исторических исследованиях данные методы используют редко, при том что периодика — важный исторический источник.

Тому есть несколько причин. Пресса — динамичный хранитель социальной памяти, важный источник: оперативной информации, рассказывающей об исторических событиях, жизни страны, локальностей, людей; информации об идеях, ценностях, ориентациях людей и общностей; сведений о приемах (пропагандистских и т.д.) и формах представления информации, о коммуникативных форматах взаимодействия с населением. Ее особенность — периодичность и ритмичность выхода на протяжении долгого времени. Она охватывает различные сферы жизни общества и, в отличие от исторических сочинений, лаконична, злободневна, оперативна.

Как правило, периодические издания снабжены изображениями — носителями визуальной информации (фотографии, рисунки, инфографика разного рода и пр.), существенную роль в них играет не только вербальная, но и визуальная информация — они запечатлевают и визуальный,

динамичный образ истории. Фотографии и рисунки лаконично и наглядно показывают события, персонажей, одежду, материальную среду, архитектуру, детали быта и т.п. Графическая иллюстрация в прессе свидетельствует, кроме того, об уровне культуры, доминирующих в оформлении стилях, отношении к событиям и персонажам — одобрителем или осуждающим (сатира, ирония, юмор и т.п.). Она всегда несет отпечаток времени: в теме, типе героев, жанре, цвете, композиции.

Как уже говорилось, обычно и вербальную, и визуальную информацию в исторических исследованиях описывают при помощи монографического текстологического качественного анализа. Он, безусловно, адекватен самому типу исследований (посвящены уникальным событиям). Но относительно прессы ситуация несколько иная. Периодические издания достаточно константная конструкция: характеризуются стабильными периодичностью и объемом, концепциями, тематическими, композиционными и визуальными моделями. Однако модели эти все же меняются, отражая ход движения истории, и именно поэтому могут быть изучены не только классическими историческими методами, но и социологическим. Особенно важен при этом контент-анализ, поскольку его объектом являются вербальные и визуальные документы (в социологии документ — это все, что несет информацию, в т.ч. фотографии и графика, оформление и верстка).

Что дает его применение? В основе социологического контент-анализа лежит адекватный для изучения издания или совокупности изданий кодификатор при выборке большого массива текстов. В нем, согласно программе исследования, перечислены категории и признаки, являющиеся инструментом для анализа публикаций (текстов, иллюстраций) разных типов и за разные периоды, обеспечивающие репрезентативность сравнения разных видов изданий, разных периодов развития стран и регионов, политических, экономических, культурных, социальных сфер, отраженных в прессе. Приведем конкретные примеры таких исследований.

Один из авторов этой статьи занимался изучением графической иллюстрации в прессе двумя методами: качественный анализ иллюстраций в газетах и журналах, начиная с XVIII в., и качественно-количественный анализ федеральных так называемых качественных журналов и газет за 2010—2014 гг. [Свитич А.Л., 2012; Свитич А.Л., 2014; Свитич А.Л., 2015; Свитич А.Л., 2016; Свитич А.Л., 2018].

Если хватит исследовательских ресурсов, можно сделать репрезентативную выборку и проанализировать газеты и журналы с XVIII в., когда в России появились периодические издания, по наши дни. Для этого нужно сделать более или менее соотносимый общий кодификатор, по нему закодировать и посчитать основные категории и признаки графической иллюстрации. На факультете журналистики МГУ планируется в историческом контексте рассмотреть динамику периодического издания «Культура»

за все время его существования (1929–2019), отражение в специализированном издании развития культуры в его соотносительности с историей страны.

Для ознакомления с методикой контент-анализа визуальной информации в прессе приведем конкретные исследования иллюстрирования городских газет разных локальностей и анализ графической иллюстрации в федеральных качественных газетах и журналах в динамике за пять лет.

На факультете журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова осуществлен контент-анализ газет малых, средних и крупных городов (миллионников) в рамках двух проектов: «Газеты средних и малых городов России 2010-х гг.» (2014–2015) и «Пресса городов-миллионников» (2016–2017) (руководители обоих проектов – О.В. Смирнова и М.В. Шкондин; авторы программы, отчета и руководители процедур – Л.Г. Свитич и А.А. Ширяева). Визуальная информация изучалась наряду с вербальной, по широкому кругу категорий – от тематики и проблематики до жанровой структуры и авторского состава [Свитич Л.Г. и др., 2014; Свитич Л.Г. и др., 2016; Свитич Л.Г. и др., 2018]. Единицей контент-анализа была отдельная публикация, а единицей счета – частота появления публикаций с упомянутыми параметрами (без учета объема, т.е. занимаемой ими газетной площади). В первом проекте выборка формировалась на основе 66 газет 26 субъектов РФ, сотрудники которых участвовали в опросе редакторов и журналистов на первом этапе исследования. В выборку для контент-анализа текстов попали 10 государственных и частных газет (6 из малых и 4 из средних городов России), представляющие 9 областей и республик, 6 округов РФ. Всего закодированы 17 362 вербальные и визуальные публикации. Во втором проекте в выборку попали 18 городских газет, выходящих в городах-миллионниках, закодированы 27 413 публикаций всех видов. Их структура показана в таблице 1.

Таблица 1

**Структура контента городских газет разных локальностей
(малых, средних и крупных городов-миллионников)**

ТИП КОНТЕНТА	Газеты малых и средних городов		Газеты городов-миллионников	
	Абс. число	%	Абс. число	%
Редакционные публикации	3876	22	8084	29
Официальные материалы	1576	10	1650	6
Иллюстрации	2328	13	12 881	47
Рекламные сообщения	8072	46	4798	7
Всего публикаций	17 362		27 413	

Как видим, в небольших городах примерно 13 % иллюстраций в структуре контента, а в городских газетах миллионников их почти половина от общего количества публикаций (47 %). Но если исключить официальные и рекламные тексты, то сравнение редакционных вербальных и визуальных публикаций показывает, что разница еще больше (таблица 2).

Таблица 2

Соотношение редакционных текстовых материалов и иллюстраций

ИЗДАНИЯ	Редакционные публикации		Иллюстрации	
	Абс.	%	Абс.	%
Малые города (МГ)	1877	62	1170	38
Средние города (СГ)	1999	63	1158	37
Города-миллионники (ГМ)	8084	39	12881	61

Обнаружилось, что соотношение текстовых редакционных публикаций и визуальных публикаций в малых и средних городах почти одинаковое: в целом 62,5 % к 37,5 %. Иная ситуация в городских газетах миллионников: здесь преобладают иллюстрации (61 %). Это связано с тем, что визуализация — одна из динамичных тенденций современного медиаконтента [Ворон, 2012; Волкова, 2014; Свитич А.Л., 2018; Силанов, 2010; Тулупов, 2012] вследствие совершенствования технологий, конкуренции изданий между собой, необходимости привлекать как можно более широкую аудиторию, особенно молодежь, которая ориентирована на визуальный контент, изменения восприятия современным человеком окружающего мира, в котором все большее значение имеют визуальные образы.

Чтобы продемонстрировать содержание и методику контент-анализа, представим некоторые его результаты в таблицах, соотнося данные, полученные для газет разных локальностей (таблицы 3, 4, 5).

Таблица 3

Тип и жанр иллюстраций

Тип иллюстрации (в % к числу иллюстраций)	МГ	СГ	ГМ
Иллюстрация к тексту	92,3	93,6	94,0
Самостоятельная иллюстрация	7,7	6,4	6,0
Жанр иллюстраций			
1. Обычная фотография, фотоиллюстрация	76,1	67,4	57,5
5. Рисунки и другая графическая иллюстрация	8,5	21,6	22,2
2. Художественное, постановочное фото	11,3	5,4	15,1
4. Инфографика, схема, диаграмма	2,1	1,6	4,0
3. Карикатура/комикс	0,3	0,1	1,0

В местных газетах подавляющая часть — иллюстрации к текстам (92—94 %).

Анализ жанровой палитры иллюстраций показал, что в 73 % газет малых и средних городов это — обычная фотография, а в газетах городов-миллионников публикуются и постановочные художественные фотографии, рисунки, иные изображения, т.к. у них больше кадровых ресурсов, некоторые могут даже иметь художника-иллюстратора, дизайнера в штате или на договоре, что практически невозможно для небольших редакций. Шире стали использоваться визуальные ресурсы Интернета.

В кодификатор можно добавить более детальные модификации жанров: фотопортрет, фоторепортаж, фотопейзаж, астрофотография, плакат, коллаж, карикатура, комикс, кадр из фильма и пр. Все зависит от программы исследования и изучаемого объекта.

Еще одна важная категория анализа, которая интересна в исторических исследованиях, связана с объектом изображения в различных иллюстрациях (таблица 4).

Таблица 4

Объект изображения в иллюстрациях

Объект изображения (в % к числу иллюстраций)	МГ	СГ	ГМ
Люди	70,5	65,0	53,8
Бытовые предметы и вещи	3,4	13,3	4,3
Строения, архитектура, городская среда	9,0	3,5	13,1
Знаки, символы	2,4	4,6	10,9
Животные/насекомые	4,0	1,8	2,1
Пейзаж, природа	3,2	2,2	2,1
Техника, машины	2,8	2,2	4,3
Живопись и другие предметы искусства, литературы	3,8	0,9	2,1
Производство, производственный сюжет	2,6	0,9	2,1
Интерьер	2,9	0,5	2,1
Другое	1,2	0,9	1,0

Кроме перечисленного в кодификатор могут войти, если нужна такая детализация: карта района, фотокадр из кинофильма, табличка, афиша, табличка с названием учреждения, упаковка, фото документов и пр.

Доминируют на снимках люди. Чем меньше газета, тем в большем количестве иллюстраций они появляются. Городская среда, иллюстрации с изображениями символов и знаков, а также техники чаще встречаются в газетах городов-миллионников. Если герой иллюстрации человек, то это скорее мужчина средних лет (таблица 5).

Герой иллюстрации – человек

Герой иллюстрации – человек (в % к числу иллюстраций, на которых изображены люди с явными гендерными, возрастными и количественными характеристиками)	МГ	СГ	ГМ
Пол			
Мужчина	35,9	36,2	43,6
Женщина	32,0	23,1	23,6
Те и другие	31,3	39,6	32,7
Не ясно	0,8	1,0	1,1
Примерный возраст			
Дети	13,0	13,5	6,6
Молодежь	26,1	19,8	23,3
Средних лет	32,2	29,5	44,4
Пожилые	9,9	18,1	11,1
Те и другие	14,0	16,9	17,7
Не ясно	4,7	2,1	7,7
Количество героев			
Один	39,8	40,6	47,0
Два	16,6	13,0	18,0
Три-пять	21,5	15,1	14,0
Шесть и более	22,1	31,3	21,0

Сравнение визуальной политики газет разных уровней показывает, что у малых газет более разнообразный спектр героев и по возрасту, и по полу, и по количеству персонажей.

Анализ иллюстраций не был основной задачей нашего проекта, и потому кодификатор включал небольшое количество признаков визуализации. Здесь мы постарались продемонстрировать, что для сравнительных исследований (например, газет, которые выходят в разных по локальности городах) социологический метод контент-анализа бывает продуктивным, т.к. выявляет сходство или разницу редакционной политики в отношении визуальной информации и дает возможность посмотреть, что реально является объектом иллюстраций.

Следующее исследование, взятое в качестве примера, осуществлено также на факультете журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова в 2015 г. и посвящено изучению графической иллюстрации как визуального компонента контента качественных изданий (автор: А.Л. Свитич), и потому его программа предусматривала гораздо большее разнообразие ее характеристик. Но главное, оно было в полном смысле этого слова историческим, поскольку планировалось не только сравнение разных типов изданий (га-

зет и журналов) и конкретных изданий, но динамики графического контента за 2010–2014 гг.

Единицей контент-анализа была отдельная графическая иллюстрация, а единицей счета — частота появления публикаций с заданными параметрами.

Выборка включала пять журналов — еженедельные «Эксперт» (Э), «Компания» (К), «Власть» (В), «Деньги» (Д) и ежемесячный «Секрет фирмы» (СФ), три ежедневные газеты «Коммерсантъ» (Ъ) и «Новые Известия» (НИ), а также «Новую газету» (НГ). 2010–2014 гг. выбраны как период, насыщенный политическими и экономическими событиями, оказывавшими влияние на специфику графического иллюстрирования качественных изданий. Мониторинг велся в период выхода печатных версий этих изданий. В газетах проанализированы все выпуски 2-й недели 2-го месяца каждого квартала, в еженедельниках — каждый 5-й выпуск, в журнале «Секрет фирмы» — все выпуски за 5 лет. В совокупности проанализированы: 535 выпусков перечисленных изданий (295 номеров журналов и 240 выпусков газет), 2637 графических иллюстраций (2197 в журналах, 440 в газетах).

Количественное исследование соотношения иллюстраций основных типов (фотоизображение, графическая иллюстрация и инфографика) основано на анализе всего массива — 36 474 иллюстраций. Его результаты показывают, что ведущее место среди инструментов визуализации качественных изданий занимает фотография, за ней следуют инфографика и графическая иллюстрация. Среднее количество графических иллюстраций в исследуемых журналах составило 8 % от общего числа иллюстраций. На долю фотографий приходится 72 %, инфографики — 18 %, остальное (2 %) — репродукции и иллюстрации из архивов (в таблице не представлены). В газетах среднее количество графических иллюстраций — 6 % от общего числа: фотографии — 74 %, инфографика — 19 %, на остальные виды приходится 1 %.

Анализ динамики соотношений типов иллюстраций за 2010–2014 гг. показал, что общий процент графических иллюстраций в исследуемой выборке небольшой, но достаточно постоянный (колебание в разные годы составляет не более 0,7 % в газетах и 2,5 % в журналах). Это указывает на стабильность присутствия графических иллюстраций в контенте качественных изданий, а также на устойчивую величину их соотношения с другими видами иллюстраций. Зафиксированное большее колебание процентных соотношений других типов иллюстрирования СМИ доказывает количественный рост инфографики (от 15 % в 2010 г. до 18 % в 2014 г.) и уменьшение — фотографии (от 77 % в 2010 г. до 73 % в 2014 г.) (таблица 6).

Динамика видов иллюстрации по годам в журналах и газетах

Журналы (в % к общему числу иллюстраций)	2010	2011	2012	2013	2014	Среднее
Графическая иллюстрация	7,9	8,9	7,7	6,5	7,3	7,7
Инфографика	17,2	17,5	16,1	16,3	16,7	16,8
Фотография	73,2	71,9	74,0	75,3	72,8	73,4
Газеты						
Графическая иллюстрация	5,4	5,9	5,7	6,0	5,3	5,7
Инфографика	13,0	20,9	19,8	19,1	19,5	18,5
Фотография	80,4	71,8	72,2	73,5	72,8	74,1
Общее: журналы+газеты						
Графическая иллюстрация	6,6	7,4	6,7	6,3	6,3	6,7
Инфографика	15,1	19,2	18,0	17,7	18,1	17,6
Фотография	76,8	71,9	73,1	74,4	72,8	73,8

Помимо общего соотношения типов иллюстраций в качественных изданиях в кодификаторе могут быть формализованы следующие параметры графической иллюстрации: функции, жанры, объект изображения, тематика, формат и расположение, способы создания, цветовая гамма, контрастность изображений, насыщенность цветового тона, авторство иллюстраций, авторский состав, авторская подача изображения, характер иллюстрирования. В проведенном исследовании эти категории проанализированы по типам изданий (газеты и журналы), по конкретным изданиям (5 журналов и 3 газеты) и по динамике изменения показателей за 5 лет. Это позволило сравнить полученные данные и сделать вывод об их связи с определенными изменениями исторического контекста.

Чтобы продемонстрировать возможности контент-анализа как социологического метода исследования визуальной информации, представим данные, отображающие динамику соотношений графических иллюстраций и текста в качественных газетах и журналах за все пять лет (таблица 7).

Таблица 7

Графическая иллюстрация текста в журналах и газетах. Динамика по годам

Журналы (в % к числу графических иллюстраций)	2010	2011	2012	2013	2014	Среднее
Равноценная	52,9	50,2	47,9	45,0	42,3	47,7
Сопроводительная	38,6	38,6	38,9	41,4	46,4	40,8
Доминирующая	8,5	11,2	13,2	13,5	11,3	11,5
Газеты (в % к числу графических иллюстраций)						
Равноценная	88,3	91,7	91,8	91,0	93,6	91,3
Доминирующая	6,2	5,1	5,0	6,4	5,0	5,5
Сопроводительная	5,6	3,2	3,1	2,6	1,4	3,2

Контент-анализ показал, что соотношение иллюстрации и текста за исследуемый период изменилось. В большинстве случаев графическая иллюстрация стала равноценным с текстом компонентом, а в некоторых случаях — и ведущим. Газеты чаще журналов иллюстрируются равноценными вербальному тексту изображениями. Это связано с особым местом графической иллюстрации (по большей части карикатуры) в контенте этих изданий и традиционной ценностью карикатуры как самостоятельного произведения графического искусства. В журналах существенно выше количество доминирующих иллюстраций, что вызвано использованием графических обложек в качестве основного визуального компонента номера.

Значима и роль графической иллюстрации как инструмента визуализации контента. С этого ракурса важным представляется исследование изменений ее жанрово-стилистических особенностей и художественно-выразительных средств. Результаты анализа жанровой структуры графических иллюстраций представлены в таблице 8.

Таблица 8

Жанр иллюстрации в журналах и газетах. Динамика по годам

<i>Журналы</i> (в % к числу графических иллюстраций)	<i>2010</i>	<i>2011</i>	<i>2012</i>	<i>2013</i>	<i>2014</i>	<i>Среднее</i>
Иллюстрация-метафора	61	53,8	48,9	46,2	44,1	50,8
Шарж	14,4	16,0	19,3	21,7	19,2	18,1
Портрет	6,6	7,9	7,8	8,4	20,7	10,2
Карикатура	3,1	8,3	10,1	9,3	3,4	6,8
Коллаж	4,7	8	3,2	5,8	3,4	5,0
Плакатистика	0,6	1,1	3,1	3,0	3,7	2,3
Иллюстративно-информационная графика	4,2	2,6	2,4	0,6	1,6	2,3
Комикс	0,2	1,6	4,5	2,8	1,6	2,2
Художественный репортаж	4,1	—	0,3	0,3	—	0,9
Леттеринг, каллиграфия	0,5	0,7	0,6	0,4	1,3	0,7
Орнаменталистика	0,1	—	—	0,1	—	0,04
Другое	0,6	—	—	1,4	1,0	0,6
<i>Газеты</i> (в % к числу графических иллюстраций)						
Карикатура	91,3	90,8	93,1	90,8	92,8	91,8
Иллюстрация-метафора	5,0	3,5	2,1	3,3	5,8	3,9
Портрет	2,5	2,6	1,9	2,6	1,4	2,2
Шарж	—	3,2	2,9	1,4	—	1,5
Иллюстративно-информационная графика	0,6	—	—	0,6	—	0,2
Художественный репортаж	0,6	—	—	0,6	—	0,2
Комикс	—	—	—	0,6	—	0,1

Наиболее показательна динамика графической иллюстрации сатирической направленности — карикатуры, шаржа и комикса. Карикатуры тради-

ционно сопровождают сатирические материалы. В газетах они по-прежнему занимают лидирующие позиции, но в качественной журнальной прессе их количество невелико, что отражается на соотношении с другими жанрами графической иллюстрации. Количественные показатели использования карикатуры в качественных журналах нестабильны. Пик приходится на 2012 г., что связано с периодом президентских выборов и повышенной политической активностью изданий. В 2014 г. число иллюстраций этого жанра уменьшилось на 7 %, что вызвано обострением геополитической обстановки и, как следствие, заменой сатирических изображений иллюстрациями нейтральных жанров (в основном рисованным портретом).

К художественно-выразительным средствам создания графической иллюстрации можно отнести: способы создания иллюстраций, колористику иллюстраций (цветовой тон, насыщенность и контрастность). Результаты контент-анализа этих категорий представлены в таблицах 9–12.

Таблица 9

Способ создания иллюстрации в журналах и газетах. Динамика по годам

Журналы (в % к числу графических иллюстраций)	2010	2011	2012	2013	2014	Среднее
Рисунок компьютерный	25,3	28,1	31,7	35,3	36,4	31,4
Рисунок графичный	34,9	27,6	29,5	23,0	19,4	26,9
Рисунок многокрасочный	20,7	18,3	18,1	18,4	15,8	18,3
Апликация	4,7	8,0	2,8	4,2	3,4	4,6
Смешанная техника	14,4	18,0	18,0	19,0	24,7	18,8
Другое	–	–	–	–	0,1	0,02
Газеты (в % к числу графических иллюстраций)						
Рисунок компьютерный	62,3	61,6	61,9	62,1	63,8	62,3
Рисунок графичный	1,8	3,8	3,5	1,4	–	2,1
Рисунок многокрасочный	–	–	–	–	0,7	0,1
Смешанная техника	35,8	34,6	34,6	36,5	35,5	35,4

Таблица 10

Цветовая гамма иллюстраций в журналах и газетах. Динамика по годам

Журналы (в % к числу графических иллюстраций)	2010	2011	2012	2013	2014	Среднее
Полихромная	64,8	57,5	57,3	56,7	54,6	58,2
Черно-белая	23,0	23,4	27,3	21,4	17,5	22,5
Монохромная с использованием акцентного цвета	9,6	15,9	14,6	19,9	12,1	14,4
Монохромная	2,6	3,2	0,8	1,9	15,6	4,6
Газеты (в % к числу графических иллюстраций)						
Полихромная	54,3	56,4	52,8	59,0	88,4	62,2

Монохромная	33,3	28,6	29,6	32,6	2,2	25,3
Монохромная с использованием акцентного цвета	9,9	9,0	12,6	7,0	5,8	8,8
Черно-белая	2,5	6,0	5,0	1,4	3,6	3,7

Таблица 11

**Насыщенность цветового тона иллюстраций в журналах и газетах.
Динамика по годам**

Журналы (в % к числу графических иллюстраций)	2010	2011	2012	2013	2014	Среднее
Приглушенный цвет	53,4	49,6	49,4	50,4	48,2	50,2
Яркий, насыщенный цвет	46,6	50,4	50,6	49,6	51,8	49,8
Газеты (в % к числу графических иллюстраций)						
Приглушенный цвет	61,3	63,1	57,0	64,6	58,2	60,8
Яркий, насыщенный цвет	38,7	36,9	43,0	35,4	41,7	39,2

Таблица 12

**Контрастность изображения в журналах и газетах. Динамика по годам
(в % к числу иллюстраций)**

Журналы (в % к числу графических иллюстраций)	2010	2011	2012	2013	2014	Среднее
Контрастное	90,8	92,7	89,7	90,8	92,8	91,4
Нюансное	9,2	7,3	10,3	9,2	7,2	8,6
Газеты (в % к числу графических иллюстраций)						
Контрастное	92,3	89,6	87,5	88,9	95,2	90,7
Нюансное	7,7	10,4	12,5	11,1	4,8	9,3

Опираясь на эти данные, отметим: способы создания журнальных иллюстраций разнообразнее, чем газетных. Наряду с рисованной графикой в них применяются аппликация, пластилиновые иллюстрации и т.д. Помимо того выявлена тенденция к повсеместному использованию компьютерной графики в создании иллюстраций и их финальной обработке. Отчетливо видно стремление к имитации ручного рисования методами и инструментами цифровой графики, что отражает современные тенденции визуализации. В целом преобладают контрастные полихромные иллюстрации, но в приглушенной цветовой гамме, что связано с типологией анализируемых изданий: повышенная контрастность изображений привлекает внимание к материалам, а сдержанная цветовая гамма позволяет сосредоточиться и способствует вдумчивому усвоению информации. Контрастные цветовые сочетания помогают избежать однообразия на полосе и способствуют вы-

делению графического изображения на фоне натуралистичной цветопередачи фотоиллюстраций и серой массы текста. Соотношения по этим характеристикам в разные периоды стабильны.

Художественно-выразительные средства анализируемых иллюстраций отражают их графическую первооснову, поэтому не привязаны к жанровым аспектам иллюстрирования, а скорее характеризуют авторский стиль иллюстратора, в частности форму подачи изображения (таблица 13) и характер иллюстрирования (таблица 14).

Таблица 13

Авторская форма подачи графического изображения в журналах и газетах. Динамика по годам

<i>Журналы</i> (в % к числу графических иллюстраций)	<i>2010</i>	<i>2011</i>	<i>2012</i>	<i>2013</i>	<i>2014</i>	<i>Среднее</i>
Реалистичная	49,5	47,1	48,0	50,9	52,0	49,5
Упрощенно-схематичная	27,2	23,7	20,1	16,9	15,7	20,7
Абстрактная	0,1	—	1	0,6	1,4	0,6
Смешанная	23,2	29,3	30,9	31,6	30,9	29,2
<i>Газеты</i> (в % к числу графических иллюстраций)						
Упрощенно-схематичная	54,3	56,1	55,4	54,9	53,8	54,9
Реалистичная	36,4	40,0	38,7	36,0	36,9	37,6
Смешанная	9,3	3,8	5,9	9,1	10,0	7,6

Таблица 14

Характер иллюстрирования в журналах и газетах. Динамика по годам (в % к числу графических иллюстраций)

<i>Журналы</i> (в % к числу графических иллюстраций)	<i>2010</i>	<i>2011</i>	<i>2012</i>	<i>2013</i>	<i>2014</i>	<i>Среднее</i>
Ироничный	64,3	72,4	65,1	67,1	57,7	65,3
Серьезный	11,2	9,6	10,6	7,2	4,7	8,7
Нейтральный	1,5	2,6	3,1	1,5	3,8	2,5
Смешанный	23,0	15,3	21,2	23,9	33,8	23,4
<i>Газеты</i> (в % к числу графических иллюстраций)						
Ироничный	92,6	94,6	91,0	93,5	90,0	92,3
Смешанный	7,4	5,4	9,0	6,5	10,0	7,7

Исследование особенностей авторского стиля выявило, что в журналах преобладает близкая к реалистичной форма подачи графического материала со свойственной ей тщательностью в передаче действительности.

В газетах авторская графика чаще граничит со схематизацией, тяготеет к упрощению, замене изображения отвлеченным знаком, выявлению наиболее важных признаков изображаемого объекта. Специфика авторского

стиля проявляется и в ироничном тоне, свойственном большинству графических иллюстраций.

Как тенденцию отметим то, что в качественных изданиях серьезный характер иллюстрирования постепенно уступает место смешанному. К иллюстрациям, в которых присутствуют как серьезный, так и ироничный подтекст (с преобладанием последнего), относятся 23 % от общего числа. На фоне уменьшения количества ироничных иллюстраций число смешанных увеличилось на 11 %. Это свидетельствует о том, что в 2010-е гг. авторы осторожнее используют комические приемы в иллюстрировании, а при необходимости нейтрализуют их серьезным подтекстом. Амплитуда колебаний смешанных иллюстраций в газетах не превышает 5 % (см. таблицу 14), а иллюстрации нейтрального характера демонстрируют положительную динамику (за исследуемый период их количество выросло в два раза). Отчасти это отражает изменение характера иллюстрирования. Содержательные характеристики графической иллюстрации отражает их тематика (таблица 15).

Таблица 15

Тематика иллюстраций в журналах и газетах. Динамика по годам

<i>Журналы</i> (в % к числу графических иллюстраций)	<i>2010</i>	<i>2011</i>	<i>2012</i>	<i>2013</i>	<i>2014</i>	<i>Среднее</i>
Экономика, бизнес, инвестиции	30,6	33,7	29,4	32,3	35,6	32,3
Политика	17,9	19,7	21,7	16,4	15,1	18,1
Инновации, техника, технология, IT	12,0	10,0	11,3	10,7	12,4	11,3
Сфера обслуживания, торговля	5,3	6,0	10,4	7,0	5,4	6,8
Социальная сфера	7,7	6,9	4,2	7,5	5,4	6,3
Наука, образование	5,6	3,6	3,4	7,3	3,1	4,6
Законодательство, криминал, суд, право, коррупция	9,0	5,6	2,1	3,2	1,8	4,3
Промышленность	4,2	1,9	5,1	4,2	4,3	3,9
Транспорт, связь	2,5	4,1	5,5	3,0	4,1	3,8
Культура, искусство	0,4	2,4	0,1	0,1	3,8	1,4
СМИ, новые медиа	0,2	0,4	2,0	1,6	0,9	1,0
Здравоохранение	0,7	0,2	1,5	0,8	1,3	0,9
Природа, экология	1,9	–	0,1	1,8	0,8	0,9
Семья, любовь, личная жизнь	0,9	1,4	0,9	0,7	–	0,8
Отдых, досуг, путешествия	0,6	–	–	1,7	1,5	0,8
Военные конфликты, армия	0,2	1,5	1,1	–	0,5	0,7
История/мифология	–	0,2	–	0,9	1,9	0,6
Сельское хозяйство	–	1,5	0,3	–	–	0,4
Религия, благотворительность	–	1,3	0,5	–	–	0,4
Спорт	–	–	–	–	1,2	0,2
Другое	0,3	–	0,6	0,9	0,6	0,5

<i>Газеты</i> (в % к числу графических иллюстраций)						
Экономика, бизнес, инвестиции	35,3	31,2	19,7	31,4	33,8	30,3
Политика	9,9	21,2	23,1	16,5	17,8	18,0
Промышленность	13,8	8,1	8,7	9,7	9,1	9,9
Социальная сфера	7,9	10,0	6,0	9,0	7,6	8,1
Законодательство, криминал, суд, право, коррупция	12,2	1,9	9,2	8,0	5,9	7,4
Транспорт, связь	2,4	10,2	8,7	2,0	3,7	5,4
Культура, искусство	3,1	4,2	6,0	4,2	2,8	4,0
Военные конфликты, армия	–	2,0	9,5	3,5	0,7	3,1
Сфера обслуживания, торговля	4,8	–	1,4	6,3	1,5	2,8
Здравоохранение	0,6	3,2	–	2,9	2,1	1,8
Инновации, техника, технология, IT	3,7	1,6	1,4	1,4	0,7	1,8
СМИ, новые медиа	–	0,6	0,6	3,2	4,3	1,7
Наука, образование	–	2,6	1,3	–	3,9	1,5
Отдых, досуг, путешествия	2,4	2,0	–	1,4	0,7	1,3
Спорт	1,9	1,3	1,3	0,6	0,7	1,1
Религия, благотворительность	1,8	–	1,3	–	1,4	0,9
Сельское хозяйство	–	–	–	–	2,4	0,5
Семья, любовь, личная жизнь	–	–	–	–	0,7	0,1

Отчетливо видны перепады в политический и экономической тематике по годам и особенно в год выборов (2012), когда основные сферы остро реагировали на политическую ситуацию: иллюстрации политической тематики подскочили на несколько процентов, а экономической – резко упали.

Важной категорией для исторических исследований графической иллюстрации являются характеристики персонажей иллюстраций (таблица 16).

Таблица 16

Человек – объект изображения в журналах и газетах.**Динамика по годам**

<i>Журналы</i> (в % к числу графических иллюстраций)	2010	2011	2012	2013	2014	Среднее
Специалист/представитель профессии	27,9	21,8	22,5	23,7	21,0	23,4
Представитель бизнеса	9,1	18,4	16,1	17,1	16,4	17,4
Политический деятель	14,8	16,5	14,9	15,5	16,7	15,7
Обычный человек	13,4	12,7	18,2	18,4	7,9	14,5
Автор материала, колонки, рубрики	4,3	5,6	5,9	5,2	20,6	8,3
Выдуманный персонаж	5,9	8,2	6,8	6,8	4,3	6,4
Представитель шоу-бизнеса	2,6	2,6	1,4	6,0	2,5	3,0
Общественный деятель	–	–	4,8	5,8	2,3	1,9

Исторический деятель	—	2,5	0,6	0,4	1,0	0,9
Разные герои	12,1	11,4	8,6	2,3	6,3	8,2
Другое	—	0,4	—	0,9	0,3	0,3
Газеты (в % к числу графических иллюстраций)						
Выдуманный персонаж	37,0	30,4	35,4	42,7	40,0	37,1
Специалист/представитель профессии	16,9	16,7	10,3	12,5	17,3	15,2
Обычный человек	11,3	9,0	14,5	9,0	12,0	11,1
Политический деятель	4,6	2,6	24,5	11,4	4,5	9,1
Представитель бизнеса	3,3	5,9	4,2	5,1	4,7	4,6
Автор материала, колонки, рубрики	3,7	3,8	3,7	4,6	2,7	3,7
Общественный деятель	—	—	2,5	—	1,3	0,8
Разные герои	23,1	19,1	15,0	18,5	16,0	18,3

Изображения политических деятелей в газетах в 2012 г., в обстановке баталий по поводу президентских выборов, появлялись в 2–4 раза чаще, чем в остальные годы, и были визуализированы в каждой 5-й графической иллюстрации. Эти данные контент-анализа с очевидностью доказывают, что политическая ситуация в стране наряду с другими факторами влияет на содержание графической иллюстрации и на соотношение персонажей графики.

Таким образом, представленные нами исследования демонстрируют возможности контент-анализа как метода определения динамики носителей визуальной информации в течение выбранного периода (5 лет). Более широкий временной «шаг» (например, 10 лет) позволит получить данные, полнее отражающие тенденции визуализации. В частности, изучение изменений жанровой палитры графических иллюстраций в СМИ интерес в историческом аспекте, т.к. приводит к выводу о связи сатирических и нейтральных жанров иллюстраций с политическими и экономическими событиями. А исследование художественно-выразительных средств, используемых при создании иллюстраций в разные периоды, дает возможность проследить влияние искусства, дизайна и технологий на развитие изобразительных и письменных источников.

Мы полагаем, что расширение палитры методов исследований — это современная тенденция, а социологический контент-анализ вербальной и визуальной информации может обогатить классический методологический и методический арсенал исторической науки.

Библиография

Барсамов В.А. Контент-анализ газетных материалов // Социологические исследования. 2006. № 2. С. 62–64.

Волкова В.В. Медиадизайн: постановка проблемы // Дизайн СМИ: тренды XXI века: Материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. 26–27 сентября 2014 года. Москва, 2014. С. 13–19.

Ворон Н.И. Жанры фотожурналистики: Учеб. пособие. Москва, 2012. 145 с.

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки: к постановке проблемы // 150 лет на службе науки и просвещения: сборник материалов Юбилейной международной научной конференции, Москва, 5–6 декабря 2013 г. / Гос. публ. Ист. б-ка России. Москва, 2014. С. 363–372.

Дизайн периодических изданий: Учеб. пособие / Сост. В.В. Волкова. Москва, 2013. 152 с.

Килунов А.Ф. Применение конкретно-социологических исследований в исторической науке // Вопросы истории. 1972. № 1. С. 34–48. Электронный ресурс: elibrary.com.ua/m/articles/view (дата обращения 03.04.2019).

Колосов А.В. Визуальные образы в средствах массовой информации. Дис. ... канд. филос. наук. Москва, 2000. 154 с.

Кром М.М. Сравнительно-историческая социология // Кром М.М. Введение в историческую компаративистику. Санкт-Петербург, 2015. 248 с.

Манекин Р.В. Контент-анализ как метод исторического исследования // Клио. Международный ежеквартальный научно-исторический журнал Донецкого отделения Советской Ассоциации молодых историков и Агентства Информсервис. Донецк. 1991. № 2. С. 30–36. Электронный ресурс: manekin.narod.ru/hist/content.htm (дата обращения 03.04. 2019).

Методы количественного анализа текстов нарративных источников: Сб. ст. / АН СССР, Институт истории СССР. Москва, 1983. 132 с.

Поршнева О.С. Концепции и методы социологии в историческом исследовании // Вестник РУДН. 2006. № 2 (6). С. 31–39. Электронный ресурс: elibrary.ru/item.asp?id=10008122 (дата обращения 03.04. 2019).

Приборович А.А. Контент-анализ – форма исторического исследования // Роль личности в истории: реальность и проблемы изучения: науч. сб. (по материалам 1-й Международной научно-практической Интернет-конференции) / Редкол. В. Н. Сидорцов (отв. ред.) [и др.]. Минск, 2011. С. 153–159.

Сазонов В.В., Шошников К.Б. О соотношении вербальной и визуальной информации в прессе // Предмет семиотики. Теоретические и практические проблемы взаимодействия средств массовых коммуникаций. Москва, 1975. С. 374–389.

Свитич А.Л. Авторский стиль иллюстрирования как отличительная черта визуального языка издания // Медиадизайн: история, теория и практика. Воронеж, 2016. С. 126–140.

Свитич А.Л. Графическая иллюстрация как визуальный элемент контента информационно-аналитических еженедельников // Визуальная коммуникация: история и актуальные проблемы современности. Москва, 2012. С. 164–173.

Свитич А.Л. Графическое иллюстрирование как инструмент визуализации контента деловых журналов // Медиа@альманах2015. № 2. С. 12–20.

Свитич А.Л. Жанровая структура графической иллюстрации в качественной периодике // Газетная и журнальная иллюстрация. Санкт-Петербург, 2014. С. 90–96.

Свитич А.Л. Некоторые аспекты изучения графической иллюстрации как элемента медиатекста // Вестник Моск. ун-та. Сер. 10: Журналистика. 2014. № 4. С. 54–65.

Свитич А.Л. Объектно-тематические характеристики графических иллюстраций качественных изданий // Вестник Моск. ун-та. Сер. 10: Журналистика. 2016. № 6. С. 26–45.

Свитич А.Л. Специфика графической иллюстрации как компонента контента качественных изданий // Медиаскоп. 2015. Вып. 3. Электронный ресурс: www.mediascope.ru/1777 (дата обращения 03.04. 2019).

Свитич А.Л. Графическая иллюстрация в прессе. Москва, 2018. 256 с.

Свитич Л.Г. Социология журналистики: Учебник для академического бакалавриата. Москва, 2015. 397 с.

Свитич Л.Г., Смирнова О. В., Ширяева А.А., Шкондин М.В. Тематическая модель городских газет мегаполисов (контент-аналитическое исследование) // Вопросы теории и практики журналистики. 2018. Т. 7, № 3. С. 371–393.

Свитич Л.Г., Смирнова О.В., Ширяева А.А., Шкондин М.В. Газеты средних и малых городов России в 2010-х гг. // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2014. № 5. С. 3–26.

Свитич Л.Г., Смирнова О.В., Ширяева А.А., Шкондин М.В. и др. Газеты средних и малых городов России в 2010-х гг. Контент-аналитическое исследование. Москва, 2016. 277 с.

Силанов Н.А. Информационная графика в современной визуальной культуре // Вестник Моск. ун-та. Серия 10: Журналистика. 2010. № 3. С. 23–32.

Сундуков А.С. Дизайн российских журналов: история, теория, практика. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011. 21 с.

Тулупов В. В. Изобразительная журналистика в газете: учеб. пособие. Воронеж, 2012. 189 с.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИНФОРМАЦИОННОГО ПОТЕНЦИАЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ И ИХ КОМПЛЕКСОВ

УДК 069; 930.2

А.А. Никонова, А.А. Nikonova

ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАДОКСЫ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ EPISTEMOLOGICAL PARADOXES OF VISUAL INFORMATION IN THE MUSEUM SPACE

Аннотация: статья посвящена анализу восприятия визуальной информации музейным посетителем на экспозиции и формированию на ее основе визуального образа. «Визуальный поворот» закрепил визуальный образ и визуальную информацию как основу и базу развития мыслительного процесса современного человека. Актуальной и востребованной становится при интерпретации прошлого «эстетизация» не только экспозиционного пространства, но и музейного предмета в качестве экспоната. Причины данной тенденции просты, они опосредованы снижением/упрощением роли научного знания и его популяризации в обществе. Отказ от материальной, целостной подлинности предмета как исторического источника и замена его эвристических свойств на различные виды визуализации или «картинок» следует обозначить как гносеологический парадокс музейной экспозиции.

Abstract: the article is devoted to the analysis of visual information perception by a museum visitor at the exposition and the formation of a visual image on its basis. «Visual turn» secured the visual image and visual information as the basis and basis for the development of the thinking process of modern man. When interpreting the past, the “aestheticization” of not only the exhibition space, but also the museum object as an exhibit, becomes relevant and in demand. The reasons for this trend are simple, they are mediated by the reduction / simplification of the role of scientific knowledge and its popularization in society. The rejection of the material, holistic authenticity of the subject as a historical source and the replacement of its heuristic properties with various types of visualization or “pictures” should be designated as a gnosological paradox of the museum exposition.

Ключевые слова: музеология, визуальная информация, исторический источник, музейный предмет, экспонат, экспозиция, подлинность, целостность, посетитель.

Keywords: museology, visual information, historical source, museum object, exhibit, exposition, authenticity, integrity, visitor.

Изучение музейного предмета как исторического источника и восприятие его информационного поля музейной аудиторией являются Сциллой и Харибдой музейного дела в современной России. К сожалению, увлечение коммуникационным подходом перенесло приоритеты исследований с гносеологии и герменевтики источника на проблемы коммуникации посетителя и музея. В данном контексте последние специалисты отдают предпочтение не когнитивным показателям взаимодействия экспоната и посетителя на экспозиции, а изучению его эмоциональных реакций. Изучают механизмы и результаты познавательного процесса, осуществляемого при взаимодействии посетителя и экспоната, в частности — особенности восприятия визуальной информации и визуального образа экспоната. Вопрос стоит так: является ли музей и его экспозиция публикацией научных исследований или это презентация аттрактивных и эмоциональных свойств музейных предметов?

Для нашей темы важно определить, что мы понимаем под терминами «визуальная информация» и «изобразительный источник», с одной стороны. И как соотносятся данные феномены в музейном пространстве при восприятии их музейным посетителем — с другой. Изобразительные источники — вид исторических источников [Георгиева, 2016]. Дефиницию понятия «изобразительный источник» (как источник, в котором информация выражена в графической, живописной или образной форме), вероятно, необходимо расширить, поскольку перечень групп (или видов) данных источников велик, а их классификация разработана недостаточно. Кроме того, понятие «иконический знак» (знак, кодирующий информацию предмета в виде изображения) включает не только определенный визуальный образ, но и, главное, семантическое содержание этого образа. Поэтому в любом историческом источнике на материальном носителе есть визуальная информация и визуальный образ. Он может быть выражен как непосредственными методами актуализации источника, так и опосредованными.

Повседневная жизнь современного человека перегружена визуальными образами медиатехнологий, и появившийся еще один (музейный) автоматически добавляется к уже сформированным познавательным моделям субъекта. Музейный предмет сегодня доступен посетителю как подлинный артефакт (при осмотре открытых фондов) и как экспонат (интерпретация артефакта и его воспроизведений) на экспозиции или выставке. Важно, что восприятие визуальной информации музейного предмета имеет несколько уровней и способов осмысления как внутри контекста, так и внутри самого экспозиционного текста.

Контекстом для музейного пространства (и экспозиции в частности) является современная реальность, которая формирует гносеологические коды субъекта, выраженные в визуальном, вербальном, семантическом и ином его опыте. Контекст оказывает существенное влияние на формиро-

вание способов понимания исторической реальности в ее трактовке в музейной экспозиции, представленной в визуальной и вербальной форме с использованием различных технических средств не только ее фиксации, но и интерпретации. Поэтому предметный мир экспозиции как модель реконструкции историко-культурного знания исследователи рассматривают как текст, имеющий свой информационный и визуальный тезаурус, но одновременно отсылающий нас еще к одному контексту, скрытому в музейном предмете. Это — контекст того периода, когда создавался предмет.

Следует отметить, что современный текст музейной экспозиции (при ее проектировании и интерпретации) в значительной степени опосредован актуальными поведенческими моделями музейной аудитории, трендами и ценностными категориями, доминирующими в современном обществе. Несомненно, что это всегда влияло на музейную деятельность, подтверждая миссию музея как социокультурного института и адепта дискурса власти. Но в «борьбе» с сиюминутными потребностями общества музею удавалось в большей или меньшей степени «держать удар» и быть примером «антихрупкого» социального института. Стратегия «все способы моделирования контекста прошлого нацелены на постижение его смысла, всегда фрагментарного» подразумевает неосуществимость объективного целостного понимания этого прошлого. Следовательно, знание о нем всегда будет вероятностным, абрисным. Но в то же время его вероятностный характер именно в экспозиции «снимается» способностью посетителя к когнитивному осмыслению и наличием у него определенного уровня духовного развития.

Однако сегодня мы фиксируем глубинные изменения в приоритетах музейной деятельности, наиболее видимо и содержательно отражающиеся при проектировании экспозиций. Актуальной и востребованной становится при интерпретации прошлого «эстетизация» не только экспозиционного пространства, но и самого музейного предмета как экспоната. Причины данной тенденции просты и опосредованы общим направлением снижения/упрощения роли научного знания и его популяризации в обществе. Обретение радости познания возможно только при преодолении трудностей, при восхождении от простого к сложному, от умения не только видеть, но и понимать. «Визуальный поворот» закрепил визуальный образ и визуальную информацию как основу и базу развития мыслительного процесса современного человека. Информационное поле музейного предмета как исторического источника скрыто (это контекст прошлого) и, в то же время, как визуальная информация — открыто (это его визуальный образ). Соотношение скрытой и открытой информации в музейном предмете и создает противоречия и парадоксы его познания в музейном пространстве. Визуальный образ по сравнению с другими способами познания обладает рядом существенных преимуществ. Он целостен и легок для восприятия

субъектом, несет достаточно информации о предмете, явлении, событии. Именно поэтому следствием трансформации восприятия субъектом музейного предмета (да и реальности) становится отказ от подлинности предмета как исторического источника и замена его (и его эвристических свойств) на различные виды визуализации или «картинок». Данный феномен следует обозначить как гносеологический парадокс экспозиции. Она представляет сложный текст; следовательно, визуальность экспозиционного пространства будет только частью этого текста. Кроме того, необходимо отличать продуктивное познание от репродуктивного, способствующего развитию когнитивных способностей человека. Мы не можем отрицать значение визуального образа в экспозиционном пространстве как основу познания нового, но это познание статично, основано на наблюдении, продуктивно только для накопления знания (его недостаточно для перехода на следующий уровень репродуктивного познания). Здесь напрашивается аналогия с гипотезой Р. Барта о существовании открытого смысла, который не может быть описан, поскольку он ничего не представляет [Барт, 2015].

Один из примеров гносеологического парадокса — экспозиция «Залы Министерства иностранных дел Российской империи» в Главном штабе Государственного Эрмитажа (о ее открытии можно узнать только из электронных ресурсов: artinvestment.ru/news/exhibitions/20141210_250_hermitage.html). Значительная часть музейных предметов демонстрируется впервые. В основном это дипломатические подарки, преподнесенные в разное время российскому императорскому двору монархами европейских государств, царственными особами Ближнего и Дальнего Востока. Смысловым ядром, несомненно, является реконструкция Кабинета министра иностранных дел XIX в., выполненная ансамблевым методом. Представленные в этом комплексе предметы мебели и быта не имеют аннотаций и информационных стендов, раскрывающих их историю. По названию экспозиции трудно понять, какой теме она посвящена. Напрашивается вывод: возможно, это — выставка, не имеющая названия, но размещенная в исторических залах Министерства иностранных дел (МИД). В процессе приспособления здания Главного штаба эти залы были отреставрированы, и посетители могут увидеть декор интерьеров залов министерства, выполненные К.И. Росси в стиле ампир, однако информации о результатах реставрационных исследований также нет. Есть сохраненные и экспонируемые архитектурные зондажи, которые может заметить и понять только специалист (краткая информация на сайте музея: hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/buildings/locations/building/B60). У любознательного посетителя обязательно возникнет вопрос: где можно узнать об истории этих залов, о деятельности МИД, о деятелях, чьи портреты висят на стенах (на сайте Эрмитажа такой информации нет)? Вопрос остается без ответа — и возникает своеобразный когнитивный диссонанс.

В экспозиции переплетаются две темы: одна опосредованно связана с историей МИД — это дары (предметы, преподнесенные царским особам иностранными правителями и послами), вторая — история декоративно-прикладного искусства XIX в. (это подтверждает способ экспонирования музейных предметов). Все предметы исключительны по художественному исполнению и уникальны, поскольку изготавливались на заказ. Смысловой связи с историей помещений и деятельностью МИД Российской империи они не имеют. Это — презентационные предметы, отражающие древнюю традицию дарения ценных предметов правителям. Об особенностях данной традиции мы на экспозиции также ничего не узнаем. На этикетках экспонатов размещена краткая информация о предмете и столь же краткие сведения о событии, которое стало поводом для дарения. Экспозиционные комплексы сформированы по видам музейных предметов (фарфор, металл, бытовые предметы и т.д.) и по национальной принадлежности дарителей; размещены в стеклянных витринах, создающих наиболее комфортное их обозрение. По какому принципу отобраны предметы, понять также трудно.

Если кураторы экспозиции приняли за основу концепции показ даров как предметов декоративно-прикладного искусства, то следовало рассказать о технологических и эстетических свойствах данного вида искусства, отраженных в экспонатах. Акцент же сделан на эмоциональном восприятии их визуальной информации. Внимание посетителей привлекают красота и уникальность экспонатов (а содержательная информация остается «за кадром», она «не имеет значения»), им остается только любоваться произведениями искусства в отрыве от исторического контекста. Согласимся с В.Б. Шкловским в том, что наше зрение завершается узнаванием, которое базируется на знании [Шкловский, 1983]. Только нахождение смысла через узнавание формирует полноту восприятия. Но полнота визуальной информации составляет лишь часть восприятия музейного предмета. Следует учесть, что аффект не может быть гарантом узнавания и понимания визуальной информации. А недостаточное ее «считывание» не позволяет сформироваться визуальному образу, который впоследствии становится гарантом узнавания новых «порций» информации.

Отреставрированный интерьер помещений является лишь фоном для экспонатов в анализируемой нами экспозиции, хотя экспозиционеры и сделали две попытки связать контекст исторического прошлого с ее темой. В залах мы видим портреты министров графа К.В. Нессельроде и князя А.М. Горчакова, но сведения о них и их роли во внешней политике России не даны. Зачем? Посетитель должен любоваться мастерством художника Е.И. Ботмана, а не знакомиться с биографией соотечественников, служивших на благо России. Какую визуальную информацию воспринимают посетители, разглядывая портреты министров? Какой визуальный образ остается у них от знакомства с произведениями искусства? Хотелось бы надеяться, что музейные сотрудники задумаются над этими вопросами.

Информационная и познавательная стерильность экспозиции настолько велика, что исключает любое вторжение «дополнительных пояснений»; даже экскурсионное обслуживание в этих залах затруднено, т.к. их площадь невелика. Можно выделить специфику таких экспозиций, как «камерных», рассчитанных на одиночных посетителей или на небольшие группы. Такой метод показа можно назвать «эстетизацией» визуального образа музейного предмета как экспоната.

Кроме доминирования визуального образа экспоната данная экспозиция фиксирует еще одну современную практику — «мимикрию» музейного предмета как исторического источника под носителя визуальной информации. В одной витрине с предметами из царского сервиза размещены мемории (гусиное перо, которым подписан Парижский трактат 1856 г., очки с овальными стеклами в золотой оправе, принадлежавшие А.М. Горчакову, и др.). Парадокс заключается в том, что они экспонируются также как предметы декоративно-прикладного искусства, а их «обыденность» не привлекает внимания (несмотря на то, что они экспонируются в квадратной витрине, но на отдельной ее стороне). Неуместность их расположения в витринах с предметами декоративно-прикладного искусства настолько разительна, что вызывает не просто недоумение — возмущение. Противоречивость экспозиционного решения не находит обоснования.

Интересным представляется и то, что до создания экспозиции в здании Главного штаба (2014) к 200-летию МИД Российской империи была открыта выставка «Министерство иностранных дел России. Петербургский век. 1802—1917 годы» (2002; см.: gia.ru/20021004/236731.html), а в декабре 2014 г. в залах, где сейчас располагается экспозиция «Искусство эпохи модерна», — выставка «Дипломатические дары Русскому двору за 300 лет» (см.: radiorus.ru/brand/57275/episode/1150790). В результате сегодня мы имеем в четырех небольших залах Эрмитажа оригинальный «микс» двух прошедших выставок. Такое «усечение» темы и комплекса экспонатов заметно, особенно если посетители видели предшествующие выставки.

С данной темой связано еще одно экспозиционное решение: при выходе из музея после турникетов, когда уставшие посетители, одетые и спешащие домой, уже не оглядываются по сторонам, их ждет сюрприз — стенд с информацией об истории МИД, где достаточно подробно рассказано о том, чего так не хватало в экспозиции. Но люди проходят мимо этого стенда.

Если мы понаблюдаем за поведением посетителей в залах, то отметим, что большинство из них проходят «Залы Министерства иностранных дел Российской империи», «прогуливаясь», на ходу осматривая экспонаты. У некоторых витрин они останавливаются, но чаще всего со всей экспозицией не знакомятся. Данный метод эстетической визуализации экспонатов формирует у них привычку «музейных фланеров» приходить в музей

с целью получения удовольствия от визуальных образов музейных залов как целого (в терминологии Т.П. Полякова: экспозиции как своеобразного произведения искусства [Поляков, 1997. С. 90]). Залы и экспонаты в них воспринимаются как «картинки». Но «картинка — страннейшая вещь, воздействующая на нас, но в нас не проникающая. Вы смотрите на картинку, но она не может в вас войти, она производит изменения в вашем сознании, но она в вас не проникает»; «неистинность — одно из главных онтологических качеств изображения. Изображение часто врет и всегда способно лгать. Любое изображение, любые картинки вызывают сомнения. Во время их обработки мы нуждаемся в аппарате оценки “ложь — не ложь”» [Ямпольский, 2019. С. 7]. Тем самым музейная экспозиция, как и современное искусство, создает альтернативную реальность обольстительных полупрозрачных образов, предназначенных для массового потребителя.

Результатом такого скольжения по поверхности объективной реальности становится переформатирование традиционной практики восприятия феноменов прошлого и перенос образов из сакральной, аксиологической и образовательной сферы в сферу развлечения, ролевых компьютерных игр, специальных программ. Вступают в силу новые формы потребления образа прошлого, а вместе с ним — визуальной информации исторических источников (в т.ч. — изобразительных). Проблема заключается в том, что мы не имеем универсального метода для глубинного анализа визуальных информации и визуальных образов. Исследователи отмечают «ограниченность нашей способности говорить об образах современного мира, принципиально медийных, сверхскоростных и ускользающих» [Аронсон, 2007. С. 39]. Возникает новая дисциплина и сфера деятельности — экономика впечатлений и развлечений, учитывающая потребительские запросы публики, взвешивающей на происходящее, но не видящей его смысла (различные манипуляции с исторической памятью). Событие прошлого представляется как набор пиктограмм, когда смысл предугадывается прежде, чем складывается целостная картина видимого. В контексте такого понимания исторического события даже визуальная достоверность его утрачивает значение. Этот метод можно назвать «презентистским использованием прошлого».

Приходя в музей, посетители вправе ожидать большего. Хотелось бы надеяться, что музейные специалисты будут создавать условия для понимания глубинных смыслов познания как исторического источника, так и художественного произведения, делать эти смыслы доступными для постижения посетителями, способствовать их превращению в музейных ценителей. Гносеологический парадокс ставит новую проблему, о которой говорят многие исследователи современной культуры: осознание необходимости соблюдать «интеллектуальную гигиену». Это — возможность рациональной дискуссии о том, как формировать и развивать познавательные спо-

собности человека, как отличить «видимое» от «подлинного». Вероятно, следует согласиться с мыслью, в начале XXI в. прошлое как социальный ресурс остается под большим подозрением и ему нужны особые технологии интерпретации и репрезентации.

Библиография

Аронсон О.В. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). Москва, 2007. 384 с.

Барт Р. Третий смысл / Пер. и примеч. С.Н. Зенкина, Г.К. Косикова, М.Б. Ямпольского. Москва, 2015. 103 с.

Георгиева Н.Г. Классификация и полифункциональность исторических источников // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2016. Вып. 1. С. 7–19. Электронный ресурс: cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-i-polifunktionalnost-istoricheskikh-istochnikov (дата обращения 20.07.2019).

Поляков Т.П. Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции). Москва, 1997. 170 с.

Шкловский В.Б. О теории прозы. Москва, 1983. 385 с.

Ямпольский М.Б. Изображение. Курс лекций. Москва, 2019. 423 с. Электронный ресурс: detectivebooks.net/book/55367805/?page=6 (дата обращения 20.07.2019).

УДК 316.7

Л.С. Именнова, L.S. Imennova

СПЕЦИФИКА ИСТОЧНИКОВ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ И РЕАЛИЗАЦИЯ ИХ ПОТЕНЦИАЛА В МУЗЕЯХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

THE SPECIFICITY OF THE VISUAL SOURCES AND THE IMPLEMENTATION OF ITS INFORMATION POTENTIAL IN MUSEUMS' EDUCATIONAL ORGANIZATIONS

Аннотация: музейные практики в цифровую эпоху несут элемент парадокса: музей выступает хранителем подлинников, однако легитимирует копирование оригиналов; он также инициирует дискуссии по поводу подлинности и копийности в музейной сфере. В музеях образовательных организаций доля копий велика; в экспозициях проявляется их специфика как источников визуальной информации. Мировоззренческий контекст проблематики выражает один из постулатов постмодернизма: стирание грани между подлинным и копийным.

Abstract: Museum practice in the digital age are element of the paradox: the Museum acts as a custodian of the originals, however, legitimizes the reproduction of the originals; it also generates debate about the authenticity and the number of copies in the Museum field. In museums of educational organizations the share of copies is great; their specificity as sources of visual information is shown in expositions. The worldview context of the problems expresses one of the postulates of postmodernism: the blurring of the line between the genuine and the copy.

Ключевые слова: историческая наука, подлинник, копия, аутентичность, парамузей, музей образовательной организации, информационное общество, экранная культура, цифровые технологии, постмодернизм.

Keywords: historical science, original, copy, authenticity, Museum of educational organization, information society, screen culture, digital technologies, postmodernism.

Работа над созданием экспозиции с рабочим названием «Страницы Славы и Памяти Химкинского батальона 4 ДНО» в Российской международной академии туризма (РМАТ; г. Химки, микрорайон Сходня) обозначила несколько проблем, которые потребовали теоретического осмысления. На месте нынешнего учебного корпуса 1 находилась Сходненская школа № 1, где в июле 1941 г. шла запись в народное ополчение; 400 ополченцев (условно Химкинский батальон) вошли в состав 4-й дивизии народного ополчения (ДНО) Куйбышевского района г. Москвы. Ополченцы ценою своей жизни остановили фашистские войска на подступах к столице. Таким образом, территория РМАТ является пространством исторической памяти; долг ее сохранения обязывает создать и поддерживать особую атмосферу причастности к памяти о решающих, поворотных событиях в истории страны; механизмом активизации историко-культурного контекста призвана стать музейная экспозиция. В основу концепции положен принцип конкретности: в качестве объекта взята не история войны в целом, а конкретный ее эпизод — боевой путь 4-й ДНО, представленный на широком историческом фоне, в контексте глобальных событий.

Музей и музейное собрание создавались заново, «с нуля». На первом этапе выявлены и собраны копии фотографий, писем, документов, газет, карт, схем и т.п., относящихся к 4-й ДНО в целом и Химкинскому батальону в особенности. Проведена работа по поиску фотографий, реликвий военного времени у жителей Химкинского района, сделаны их цифровые копии. Поисковые группы передали в музей подлинные предметы военного времени (каска, гильзы, котелки, солдатские кружки и т.п.), однако основную массу собрания составили копиянные материалы, из них большинство — изобразительные источники (фотографии, плакаты и т.п.).

Возникшая проблемная ситуация обозначена нами следующими вопросами: каковы особенности дефиниций «источник визуальной информации» и «изобразительный источник» в музейной экспозиционной практике?;

в чем специфика репрезентации исторической информации источников, представленных в экспозиции?; в чем отличия и сходства механизма репрезентации у подлинника и копии?; каким образом влияет на статус музея копийный характер его собрания? какими должны быть изобразительные источники (в первую очередь, фотографии), чтобы наиболее эффективно выполнять задачу репрезентации исторического знания?

В целом экспозиция любого музея — и музея образовательной организации в большей степени — представляет собой информационную систему: «Как базовый элемент информационной инфраструктуры исторической науки музей выполняет следующие основные функции: информационного ресурса, места репрезентации исторического знания, места коммуникации носителя исторического знания (историка, автора музейной экспозиции) с познающим субъектом (учащимся, неспециалистом в области истории)» [Воронцова, 2015. С. 49].

Вопрос о соотношении понятий «источники визуальной информации» и «изобразительные источники» является как теоретическим, так и имеющим выход в музейную практику. В музейном деле используется классификация источников, принятая в исторической науке: вещественные, изобразительные и письменные (отдельно кино- и видеоисточники, фонические источники). В специальном терминологическом значении к изобразительным источникам относят собственно изобразительные (художественные), т.е. живописные и графические произведения, фрески, иконы и т.д., несущие в первую очередь эстетическую информацию, а также условно-изобразительные (карты, диаграммы и др.); в широком понимании термина это еще кино- и фотодокументы, видеозаписи, клипы и т.п.

Понятие «источник визуальной информации» гораздо шире, чем «изобразительный источник»: визуальную информацию несут все представленные в экспозиции предметы. Термин «визуальный» понимается в совокупности всех оттенков значения: наблюдаемый зрительно непосредственно, ориентированный на зрительное восприятие, производящий зрительный эффект. Следует признать условность в делении источников на письменные, изобразительные, вещественные. Представленная в музее книга — это вещь эпохи, несущая приметы времени; обычно она открыта на определенном (выигрышном с точки зрения экспозиционеров) месте: на титульном листе с автографом или экслибрисом, форзаце, иллюстрации и т.п.; можно увидеть материал, из которого изготовлен переплет. Визуальная информация важна при восприятии письменных источников: в написанном от руки документе, письме интересны особенности бумаги, почерк, рисунки автора; в печатной книге — обложка, иллюстрация, шрифт; в собственном документе — бланк, характер размещения реквизитов, подписи.

Существует обоснованное суждение, что раскрыть содержание литературного, исторического произведения в экспозиции невозможно. Однако

книга, созданная в соответствии со стилистическими канонами эпохи, выступает как художественное произведение; в отдельных случаях обложка становилась символом направления в изобразительном искусстве. Включение предмета в экспозицию дает эффект контаминации — объединения изобразительной и текстовой информации в единый визуальный образ, причем первая (изобразительная) оказывается доминантной. Таким образом, традиционная экспозиция музея предназначена для зрительного восприятия и представляет собой источник визуальной информации.

Научный статус музея реализуется в сборе, обработке, исследовании разного рода источников, в создании экспозиции как итога исторического исследования и публикации его результатов; в своей научной составляющей хорошо сделанная экспозиция означает приращение исторического знания; одна из ее задач — формирование исторического мышления, особенно у молодой аудитории в музеях учебных заведений. В отличие от традиционного исторического исследования в экспозиции результаты представлены в форме логически и художественно организованной экспозиционной системы, предметных (в широком смысле слова) рядов. Вербально-понятийной системе традиционного исторического исследования в музее соответствует предметно-художественная.

Зафиксированная в экспонате историческая информация передается как зрительный образ, визуальный символ; не случайным является требование аттрактивности экспоната как способности производить яркое зрительное впечатление. Каждый из музейных предметов входит в экспозиционный раздел, представляющий собой художественный (изобразительный) образ более высокого уровня; наконец, все экспозиционные блоки входят в образную (по сути, изобразительную) систему экспозиции. А она выступает совокупностью экспозиционных комплексов и экспонатов как объектов рецепции — физиологического восприятия органами зрения. Таким образом, экспозиция и музей воспринимаются как многоуровневый целостный визуальный образ, обладающий информационным потенциалом и вместе с тем расчлняемый на самостоятельные образы-составляющие.

Если работа исследователей в фондохранилищах музеев аналогична той, что имеет место в архивах, то музейные предметы, включенные в экспозицию, приобретают некоторую специфику: возможности передачи исторической информации оказываются ограниченными условиями экспонирования. Письменные источники (в нашем случае — документы военного времени, книги, газеты и др.) монтируются в закрытые витрины, представлены всегда на определенной странице и т.п.; это не позволяет посетителю в экспозиционном зале музея извлекать историческую информацию в полном объеме. У архива и библиотеки в этом отношении больше возможностей; изучать письменные источники следует в читальном зале, личном кабинете.

Историческая информация музейного предмета в экспозиции воспринимается как эстетически окрашенная и этически обусловленная; важна субъективная оценка реципиента, эмоциональность восприятия. Экспонат реализует свой потенциал в совокупности информационной, изобразительной, этической составляющих.

Экспозиция — синергетическая система, в которой сумма информационных возможностей каждого экспоната превышает информационным потенциалом экспозиционной системы в целом; важное значение приобретает информационный фон, обладающий экспрессией. Причину непопулярности современных музеев А.С. Дриккер совершенно справедливо видит в «сухости и эмоциональном дефиците» экспозиций: «В музее существенна не информация сама по себе, а восприятие, эмоционально подкрепленное, усиленное предметной средой, особым переживанием прекрасного. Идеальная экспозиция — это экспозиция, порождающая максимальную плотность высших, художественных эмоций». [Дриккер, 2013. С. 73].

Поскольку сущность музея, его специфику обуславливает коллекция, вопрос о музейном собрании, его составе — подлинном и (или) копиями — является принципиальным. Проблема подлинника в музее была поставлена на Симпозиуме Комитета музеологии (ИКОФОМ) Международного совета музеев (Загреб, 1985), его тема — «Originals and substitutes in museums» («Оригиналы и заменители в музеях»). Его проведению предшествовала публикация статьи П. ван Менша «Museums and authenticities. Provocative thoughts» («Музей и аутентичность. Провокационные мысли»). В ней автор писал: «Только упомяните об использовании копий, и накал чувств будет очень высок в музейных кругах. Редко мнения расходятся так сильно на какую-то другую музеологическую тему» [Mensch, 1985. С. 13]. Исследователи отмечают вариативность представлений об аутентичности в традиционных культурах и западном обществе, историческую обусловленность этого феномена, которая должна учитываться при отборе предметов для музейных коллекций [Балаш, 2014. С. 22].

Исторически логика институализации музея в значительной степени определялась наличием в его фондах подлинных предметов; музеи оценивались по количеству подлинников и по тому, какую часть в собрании они составляют: чем больше подлинников, тем более ценным считался музей. В определении музея одним из ведущих признаков является наличие подлинных предметов: «Являясь институтом социальной памяти, музей отбирает, хранит, интерпретирует, исследует, экспонирует первоисточники знаний об обществе и природе» [Словарь актуальных терминов, 2009. С. 56]. Копии в музеях составляли научно-вспомогательный фонд, использовались в образовательной деятельности как дидактический материал.

Однако существуют музейные учреждения, в которых логика подлинности и копияности приобретает иное содержательное наполнение: откры-

тые, средовые, общинные, а также детские и учебные, парамузеи. Привлечение копий отражало тенденцию к большей открытости музея обществу, вело к трансформации понимания соотношения подлинника и копии.

Исторически для музеев образовательных организаций приоритетным было комплектование копий; на таких основаниях создавался Музей изящных искусств им. императора Александра III при Московском университете, многочисленные музеи наглядных пособий XIX — начала XX вв. В качестве примера можно привести эпизод из истории Казанского университета: в 1880-е гг. решением ученого совета университета директору Музея древностей и изящных искусств было запрещено приобретать подлинники, пока не удовлетворены основные нужды учебного заведения в копиях и слепках [Именнова, 2018. С. 90].

Современный этап в формировании собраний музеев, посвященных истории Великой Отечественной войны, имеет ряд особенностей, которые обусловили доминирование в них копий. Предметы музейного значения, сохраняемые родственниками участников войны в целом и московских ополченцев в частности, являются семейными реликвиями, с которыми они не хотят (и не должны) расставаться: они воспринимаются как символы, скрепляющие родственные отношения, обеспечивающие трансляцию традиций, связь поколений. Изымать их из семьи — значит лишать ее фундаментальных оснований воспроизводства отношений, в настоящее время подвергающихся серьезным испытаниям. Ключевые документы по народному ополчению сосредоточены в специализированных архивах, в первую очередь в Государственном архиве Министерства обороны; без них невозможна информационно полноценная экспозиция. Продолжительное экспонирование музейных предметов на бумажной основе губительно для них, может привести к безвозвратным потерям, поэтому многие музеи вынуждены заменять в экспозиции подлинники копиями. Цифровое копирование проще, быстрее и дешевле, чем те способы, которые были у музея в XX в. Копию способен сделать сотрудник музея, имеющий навыки пользования компьютером, нет необходимости привлекать специалистов; копирование стало возможным для небольших и не располагающих большими средствами музейных учреждений. Хорошо выполненные цифровые копии в экспозиции сложно отличить от подлинников; при воспроизведении оригинала можно достичь высокого качества изображения и аутентичности материала (бумага, фотобумага).

Не подвергая сомнению тезис, что «аутентичность, достоверность, “аура” эпохи или событий — связь времен — ассоциируется, прежде всего, с подлинником» [Дриккер, 2013. С. 73], в отношении музеев образовательных организаций следует отметить, что возможно и необходимо (по этическим соображениям, для сохранности оригиналов) изготавливать цифровые копии фотографий, документов, писем военного времени.

Место копии, характер ее изготовления и представления в экспозиции определяют экспозиционеры (в т.ч. автор архитектурно-дизайнерского оформления). Задание на создание копии может исходить из двух предпосылок: точное следование оригиналу и намеренное изменение его параметров (в основном размера). В первом случае при изготовлении потенциального экспоната стремятся избежать искажений: используется компьютерная копия, но на фотобумаге, а не в цифровом варианте на мониторе, что позволяет приблизить ее к аналоговой фотографии 1940-х гг. и сохранить традицию репрезентации в экспозиции.

Традиция копирования в соответствующей технике и/или с сохранением параметров оригинала имеет длительную историю. Например, оригинал «Дискобола» — бронзовая статуя работы Мирона (V в. до н.э.) — не сохранился, был утерян в Средние века; мы знаем об этом произведении по римским копиям, выполненным в мраморе и хранящимся в настоящее время во дворце Массимо и Национальном музее терм в Риме, в мюнхенской Глипотеке и др.

Любопытный эксперимент был проведен Лондонской галереей Dulwich Picture Gallery: посетителям экспозиции старых мастеров было объявлено, что одна из 270 работ заменена копией, изготовленной для этой акции в Китае; было предложено найти копию среди подлинников. Эксперимент проходил в течение трех месяцев, свое мнение высказали 3000 посетителей, правильно смогли указать на копию 10 % из них (с учетом того, что они знали о замене и были ориентированы на поиск копии). После завершения эксперимента авторы проекта выставили подлинник и копию рядом для сравнения [см.: Dulwich]. Было доказано: если копия сделана на хорошем уровне, отличить ее от оригинала большинству посетителей экспозиции невозможно.

Копия может быть воспроизведена в уменьшенном или увеличенном размере. Часто копирование документа позволяет представить его в «читаемом» виде, поскольку параметры оригинального текста (размер, сохранность, четкость и т.п.) не дают возможность прочесть его.

Каковы возможности репрезентации исторической информации в экспозиции у подлинника и копии? Подлинный и/или мемориальный предмет как источник имеет информационные параметры, однако на первое место выступает факт принадлежности, владения им; копия может быть оценена как идентичная подлиннику по информационным возможностям; долгое время «она осознавалась не как самоценная, а как излучающая “полную” информацию о подлиннике и в то же время имела дополнительную информацию, становясь знаком, маркером существования аутентичного предмета.; копия могла полностью заменить подлинник (аутентичный предмет), т.к. маркировала только само событие; таким образом, уже изначально формировалось представление о возможности включения копий в коллек-

цию уникальных предметов как равноправных по значению составляющих» [Никонова, 2013. С. 69–70].

Музейный предмет, и подлинный и копийный, обладает большим объемом информации, чем реализуется при его экспонировании. Когда он попадает в определенный контекст экспозиционного комплекса, «высвечивается» или «акцентируется часть информации, которая приобретает временное, исключительно целенаправленное значение. В экспозиционном пространстве музейный предмет становится иллюстративным материалом моделируемого исторического процесса или события, растворяясь среди вспомогательных предметов. Тогда ценность и значение его будут зависеть от степени участия в контексте экспозиции, в которой снимается тематически-иллюстративная “ограниченность” музейного предмета, поскольку экспозиция превращает предмет в специфический экспозиционно-художественный образ. В результате изменения акцентов устанавливается временная равноправность различных предметов экспозиции, когда “все, что выставлено”, превращается в музейный предмет» [Там же. С. 71].

Если в ситуации *копия – точное воспроизведение оригинала* на первый план выступает информационная функция, то измененное в параметрах воспроизведение выступает активным средством создания художественной среды. Как считает А.С. Дриккер, главная цель Музея изящных искусств при Московском университете, созданного В.И. Цветаевым, «не демонстрация уникальной коллекции шедевров, а создание особой архитектурно-художественной атмосферы, среды. Цветаев, используя практически лишь копии, наглядно продемонстрировал, что при всей ценности, даже бесценности оригинала музейная экспозиция – это не просто собрание шедевров, а в первую очередь особое эстетическое пространство, стимулирующее зрителя к сильным художественным переживаниям. Пример И.В. Цветаева доказывает, что художественной интуиции и качественных копий вполне достаточно для сотворения великолепного музея» [Дриккер, 2013. С. 75].

Современные технологии, в т.ч. в части изготовления копий, способствуют претворению в жизнь сложных экспозиционных идей, достижению художественных эффектов: «Очевидно, что сами по себе технологические чудеса – не панацея, а всего лишь инструмент... Существенно лишь авторское видение, воображение: экспозиционное исполнение должно увлечь зрителя, вызвать эмоциональный подъем. Новая жизнь музея демократической эпохи, виртуальная или материальная, определяется, в первую очередь, не количеством и не рейтингом произведений, но качеством музейного пространства, атмосферой, которая – неважно, за счет традиционных или сверхсовременных приемов и средств, – откроет путь к эмоциональному подъему и обогащающему расширению чувств» [Там же. С. 71–77].

Если документ (в широком значении слова: собственно документ, фотография, газета, листовка и т.п.) в соответствии с замыслом экспозиционера увеличен, то он однозначно опознается реципиентом как копия, но без негативности в восприятии (копия маркируется не как обман, а как художественный прием). Тут свою роль должны сыграть освещение, цветовые решения, построенные на контрасте или гармонии, а также, не в последнюю очередь, копии документов и фотографий, изготовленные и выполненные в соответствии с задачей не только передачи информации, но и создания эмоционального строя экспозиции. Без авторской, дизайнерской подачи информация, заключенная в историческом источнике, будет «молчать»; если она не произведет эмоционального воздействия, она не будет воспринята. Нельзя не согласиться с А.С. Дриккером, что при этом оцифрованное наследие, ставшее экспозиционным материалом, должно быть подано «без навязчивой демонстрации технического прогресса» [Там же].

Характер восприятия музея и экспозиции определяется личными установками реципиента, его культурным опытом, картиной мира, в которой подлиннику и копии отведены определенные места. Картина мира обусловлена общекультурными установками эпохи, формирует визуальную культуру, характерное художественное видение. Базисные основания восприятия таковы: установочно-мировоззренческие (общий социокультурный контекст эпохи и конкретное решение вопроса о сравнительной значимости подлинника — копии); объективные (качество копии, ее физические параметры; условия предъявления в экспозиции); субъективные авторские, отраженные в концепции экспозиции (соответствие логике экспозиционного повествования и общему архитектурно-экспозиционному замыслу, общему контексту; убедительность использования копии); субъективные зрительские (общий культурный багаж и музейный опыт посетителя, его способность к логическому и художественному восприятию, отзывчивость на авторский посыл).

Копии уступают подлинникам в уровне эмоциональности при их восприятии; для компенсации этого различия необходимо высокое качество выполнения копий, когда они максимально близко воспроизводят не только информацию, но и внешний вид источника. «Фантастический прогресс цифровых технологий открыл новую фазу производства копий, причем копий достаточно высокого качества, и актуализировал, заострил проблему сравнительной ценности, соотношения оригинала и копии» [Там же. С. 74]. Благодаря современным технологиям параметры оригинала могут быть превышены: технологическая копия по четкости, качеству изображения может превосходить подлинник; в соответствии с замыслом авторов экспозиции (художника и музейного работника) она может быть воспроизведена в уменьшенном или увеличенном размере, возможно и вычленение информационно значимых фрагментов.

Вошедшие в музейную деятельность компьютеры широко используются в хранительской (оцифровка памятников, создание электронных баз коллекций) и реставрационной работе (компьютерное моделирование в реставрация предметов, зданий, архитектурных комплексов, территорий, ландшафтов и т.д.). Коснулась эта тенденция разных форм работы музея с посетителями: «Закономерно также, что более активно и масштабно обращение к копиям в музее происходит в рамках задач представления культурного наследия обществу, т.е. экспонирования и разнообразных форм работы с музейной аудиторией (музейная педагогика и медиация, информационные ресурсы в музее и электронное представление музея в виртуальном пространстве)» [Балаш, 2014. С. 23].

Музеи образовательных организаций возникают как ответ на осознание потребности музейных практик в учебном и воспитательном процессах, приобщения к наследию, к истории «малой родины», сохранению памяти особым образом — наглядными, визуальным. Имеются веские основания для комплектования наряду с подлинниками копий.

В истории художественной культуры складывались сложные и диалектические соотношения подлинник — копия; значительная часть древнегреческой скульптуры дошла до нас в римских копиях. Копии утраченных шедевров приобретают статус оригиналов, выступают носителями культурно-исторической ценности, являются аутентичным источником знаний и эмоций.

Историко-культурные объекты дошли до нас не полностью, фрагментарно; возможности приобретения подлинников по отдельным периодам исчерпаны. Это препятствует созданию систематической коллекции и целостного образа эпохи в экспозиции. Поэтому длительную историю имеет традиция совмещения подлинников и копий в одной экспозиции. Например, в экспозиции Нового музея Акрополя (Афины) представлены не только подлинная скульптура и оригинальные фрагменты архитектуры, но также макет Акрополя и его зданий; в одном из залов установлена стена, на которой закреплен весь фриз Парфенона, включая подлинные фрагменты, а также копии тех блоков, которые были утрачены, вывезены из Греции и хранятся в музеях Великобритании и других стран. Музей, собирающий копии, может выполнять функцию аккумуляции культурного наследия на плановой, систематической основе с наибольшей эффективностью. И.В. Цветаев писал Ю.С. Нечаеву-Мальцеву 15 августа 1908 г.: «Задачей поставлено собрать к открытию Музея только главное, только существенное, без чего нельзя понять эпохи и нельзя открывать залы» [цит. по: Каган, 1987. С. 129]. Коллекция копий как нельзя более точно соответствовала задаче создания большой «хрестоматии» по истории искусства [Именнова, 2018. С. 87].

Учебный музей в своей основе собирает копии для использования их в учебном процессе; подлинники тоже могут поступать в его коллекцию в

процессе комплектования, но в определенной степени случайно. Однако собираемые в учебных музеях наглядные пособия-копии обладают признаками музейного предмета: они являются носителями культурной, социальной и научной информации, оказывают эмоциональное воздействие.

В связи с «особостью» целей и задач некоторые выполняемые музеями образовательных организаций (музеями копий) функции являются уникальными, присущими только этой группе, реализуются в них с наибольшей полнотой или с определенной спецификой. Социально и культурно значимыми являются функции образовательных музеев, обусловленные наличием в их собраниях как подлинников, аутентичных артефактов, так и копий: функция «страхового фонда» мирового культурного наследия в случае утраты памятников; функция аккумуляции культурного наследия на плановой, систематической основе; функция документирования с включением студентов в деятельность по ее реализации; ориентационная функция — ориентирование детей и школьников в мире науки.

Чтобы выявить и выделить особенности современного социокультурного момента, традиционно акцент делался на оппозиции «книжная культура» — «экранная культура». Визуальный формат передачи информации является ведущим на протяжении всей истории человечества. Его характер меняется, но — является ли она книжной или экранной — визуальный компонент присутствует. Книга в высоком понимании слова, как художественное произведение, доставляет эстетическое удовольствие, вызывает эмоции. Процесс визуализации культуры означает, что ставка на зрительное восприятие возрастает, однако текстовое сопровождение как элемент книжной культуры занимает значительное место в экспозициях. Не случайно термин «визуальная грамотность» семантически коррелирует с логикой восприятия письма. «Визуальная компетентность», «визуальное мышление» формируются на знаниях и культурном опыте, построенных на книжной культуре.

В настоящее время детерминантами культурной картины мира становятся мировоззренческие постулаты Постмодерна, уравнивающие позиции подлинника и копии; для настоящего исследования отметим следующее.

Концепт «постистории»: пересмотр понимания истории в Новое время, переход от эпохи «большого мифа», метанарраций к «эпохе комментариев» (М. Фуко). Справедливым представляется утверждение О.В. Карповой о языке презентаций того наследия, которое хранит музей: «Музей — это совершенно особый тип нарратива. ... Если мы раньше считали, что исторические музеи пересказывают историю, но с использованием реальных предметов, экспонатов и документов, то совершенно ясно, что современные музеи работают совершенно по-другому. В них нет пересказа, но есть совершенно другой тип коммуникации, диалога с посетителем» [Карпова]. В эпоху модерна нарратив как форма трансляции культурной традиции

(исторической памяти, художественных стилей, систем и т.п.) основан на повествовании, рассказе; по мнению А.А. Никоновой, в музее имеет место «реконструктивный, проектный характер музейного пространства, т.е. в нем заново переоформляется прошлое, пересоздается в соответствии не только с воспоминаниями, но прежде всего с потребностями современной реальности» [Никонова, 2013. С. 63]. В процессе интерпретации исторических событий, помещая документ в экспозиционный контекст, авторы моделируют нарратив, в котором социальная значимость контекста возрастает — независимо от того, подлинник это или копия.

Обращение к понятию «нарратив» позволяет рассмотреть музейную коммуникацию в категориях книжной и экранной культуры. Представляется, что во многих отношениях экспозиция музея образовательной организации — и концептуально осознанно, и непреднамеренно — близка книжному тексту, в частности учебнику, ориентированностью на повествование, изложение; в силу визуального характера она тяготеет к языку экранной коммуникации, имеющей в основе образно-изобразительный ряд.

В соответствии с логикой Ж. Бодрийяра, можно представить экспозицию как модель мира, «симуляционную реальность» в том значении, что реальный мир отражен в ней в предметах-«заместителях» реальности. Как знаки реальности музейные экспонаты отражают ее глубину, но несут потенциал опасности того, что они могут маскировать реальность, быть в разрыве с ней, превращаться в симулякры.

Теоретики Постмодернизма особое внимание уделяли проблеме подлинника и копии. В особой ситуации оказываются фотографии в определении их статуса подлинника — копии. Фотография может выступать и как искусство, и как техническое средство фиксации момента, который впоследствии будет осмысливаться как исторический в том смысле, что он отражает момент истории — государственной или частной.

Еще в 1930-е гг. немецкий философ В. Беньямин отмечал возрастание роли копийности. Сравнивая произведение искусства (живописную картину, гравюру, скульптуру) с ее фотокопией, он констатировал, что «в эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры» [Беньямин, 1996. С. 21]. Фотография как вид искусства, запечатлевающего момент действительности, изначально ориентирована на тираж, в котором 1-й и n-й отпечатки равнозначны, между ними нет оппозиционности подлинник — копия: последняя выступает как один из экземпляров тиража. Фотоснимок совмещает двойное время: когда он был создан и когда сделан отпечаток; при этом время момента фотографирования доминирует.

Таким образом, под сомнение ставятся установки эпохи модерн в части утверждения приоритета уникальности, единичности, неповторимости, новаторства. Массовая культура на этапе цифрового общества основывается

на воспроизводстве, тираже, серии; она опирается «на принцип стереотипизации и обосновывает правомерность существования в качестве эквивалентных копии и оригинала» [Костина, 2008. С. 261].

У. Эко исходил в своих рассуждениях из неопределенности понятий «оригинал» и «копия»; он отмечал, что фотография и кино как виды искусства ориентированы на тираж, поэтому разграничение «подлинник» и «копия» теряет смысл. Вместе с этим утрачивается противопоставление высокого и низкого, элитарного, творчески созданного и массового, технически воспроизведенного. Категориальный аппарат Постмодернизма утверждает «воспроизводство» и «повторение» в качестве базовых понятий.

Утверждение равноправия статусов подлинника и копии — один из примеров такой особенности эстетики Постмодерна, как цитирование, аллюзия и игра смыслами. Подобные игровые моменты (условность, игра, замена одного другим) близки установкам молодого поколения — потенциальных посетителей музея образовательной организации.

Подведем итоги анализа вопросов, поставленных в начале статьи.

Особенностью репрезентации исторического потенциала музейного предмета в экспозиции является то, что активизируется визуальная составляющая информации документального и вещественного источников; они обладают аттрактивностью и экспрессивностью; в экспозиционном контексте несут элементы изобразительности, их можно отнести к источникам визуальной информации. Экспозиционеры демонстрируют аттрактивные элементы книги: чаще всего обложку, художественно оформленную заставку, иллюстрацию; даже автограф имеет эстетическую составляющую.

Как и ее компоненты, экспозиция в целом обладает информативностью (те и другая — источники информации о лицах, событиях, явлениях ушедшей действительности) и репрезентативностью; как целостная семиотическая система, она является также источником художественно-образной информации.

На современные музейные практики оказывает воздействие технологический прогресс. Копийный материал все более утверждается в современном музее, и один из аргументов в его пользу — постоянное повышение качества копий, их большее соответствие оригиналу. Копийный материал активно используется для создания целостного образа и последовательно развивающегося сюжета.

Музейные практики в цифровую эпоху в определенной степени парадоксальны: музей выступает хранителем подлинников и одновременно легитимирует их копирование, при этом инициирует не только процесс создания копий и их использования наряду с подлинниками, но также дискуссии по поводу обоснованности, допустимости их сочетания. В спорах о возможности и необходимости копий в музейной экспозиции никогда не будет поставлена точка.

Мировоззренческий контекст проблематики выражает один из постулатов постмодернизма: стирание грани между подлинным и копийным.

Цифровые технологии расширяют музейную аудиторию; активное применение копий отвечает общей тенденции массовой культуры — сделать доступной для каждого информацию (художественную, историческую, техническую и т.д.), хранящуюся в музее.

В экспозициях репрезентация исторических источников имеет специфику; это выражается в требовании зрелищности и визуальной выразительной. «Виртуальный поворот» в музейной сфере обусловлен спецификой презентации исторической информации; что касается музеев образовательных организаций, то он оказался подготовленным требованием наглядности, получившим широкое распространение в педагогике во 2-й половине XIX в. и вызвавшим бурный рост педагогических и наглядных музеев.

Нельзя отождествлять музейные и книжные формы репрезентации исторической информации; однако в экспозициях музеев образовательных организаций имеется больше связи с книжным, учебным форматом преподнесения исторических источников. В их экспозициях иной язык, принципы изложения, но — на основах содержательной дополнителности учебного материала, который в образовательном процессе является основным.

Библиография

Балаш А.Н. Музейный предмет и музейный сувенир: аутентичность и ее трансформация в современной музейной практике // Вопросы музеологии. 2014. № 2 (10). С. 22–27.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Москва, 1996.

Воронцова Е.А. Музей как базовый элемент информационной инфраструктуры исторической науки // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. Москва, 2015. С. 40–60.

Дриккер А.С. Идеальная экспозиция в демократической культуре // Философия музея. Москва, 2013. С. 71–77.

Именнова Л.С. «Музей есть попытка воспитания в единство»: учебные музеи в создании образовательной среды // Инноватика в современном профессиональном образовании. Москва, 2018. С. 84–94.

Карпова О.В. Каким будет музей будущего? // ПостНаука. Каким будет музей будущего? Электронный ресурс: postnauka.ru/video/29812 (дата обращения 14.01.2019).

Костина А.В. Массовая культура как феномен индустриального общества. Изд. 4-е. Москва, 2008.

Никонова А.А. Энигма музейного предмета // Философия музея. Москва, 2013. С. 62–71.

Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 7.

Сябренько М. Поймать мысль на кончике кисти // Российская газета. Спецвыпуск «Дыхание Китая». 2013. № 4. С. 12.

Dulwich Picture Gallery's 'fake' painting revealed // BBC News – Entertainment & Arts. Электронный ресурс: www.bbc.com/news/entertainment-art. (дата обращения 14.01.2019).

Mensh P. van. Museums and authenticities // ICOFOM Study Series. 1985. Is. 8. P. 13–20.

УДК 930.2+004.82

О.Б. Петрина, Д.Ж. Корзун, В.В. Волохова, С.Э. Яловицына
O.B. Petrina, D.G. Korzun, V.V. Volokhova, S.E. Yalovitsyna

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ВЫЯВЛЕНИЯ И ОТБОРА ИСТОЧНИКОВ РЕТРОСПЕКТИВНОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ НА ОСНОВЕ ПРИМЕНЕНИЯ АЛГОРИТМОВ РАНЖИРОВАНИЯ В ЦИФРОВЫХ СЕРВИСАХ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ МУЗЕЯ

IMPROVING THE IDENTIFICATION AND SELECTION OF RETROSPECTIVE VISUAL INFORMATION SOURCES BASED ON RANKING ALGORITHMS IN DIGITAL SERVICES OF MUSEUM INFORMATION SUPPORT

Аннотация: в статье представлен результат исследования проблемы использования цифровых сервисов информационного обеспечения музея для повышения эффективности работы исследователя-историка при выявлении и отборе источников ретроспективной визуальной информации в условиях их большого разнообразия и числа в музейном собрании. Названы задачи, которые возникают при изучении коллекций музеев: выявления источников, навигации и на этой основе — вывода новых знаний. Обоснована целесообразность построения структурированного представления информации об источниках как о связанной совокупности — при помощи семантической сети, объединяющей накопленные описания изображений с помощью методов теории графов. Возможности по совершенствованию выявления и отбора источников с использованием семантической сети описаны на базе цифровых сервисов Музея истории Петрозаводского государственного университета. Сервисы — новый инструмент для решения исследовательских задач в музее. Предлагаемое применение алгоритмов

ранжирования в сервисах автоматизирует выявление и отбор источников, повышая эффективность действий исследователя при работе с крупными коллекциями.

Abstract: this paper examines the problem of using digital services of museum information support to improve the operation of a historian researcher in the identification and selection of retrospective visual information sources from large and diverse museum collections. We consider the following museum research problems: discovery of visual sources, navigation within the collection, and generation of new knowledge. These problems require a structured information representation to consider all sources as a linked corpus using the semantic network, which relates collected descriptions of visual sources based on methods of the graph theory. The semantic network-based opportunities for improving the identification and selection of visual sources are discussed using the example digital services in the Museum of History of Petrozavodsk State University. The services are a novel tool to study research problems. The services apply ranking algorithms, which automate the identification and selection of visual information sources and lead to more effective activity when the researcher works with large collections.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, ретроспективная визуальная информация, цифровые сервисы, информационное обеспечение, онтологическое моделирование, семантическая сеть, алгоритмы ранжирования, музейная коллекция, изобразительные источники.

Keywords: historical science, source studies, retrospective visual information, digital services, information support, ontological modeling, semantic network, ranking algorithms, museum collection, visual data.

Научные результаты получены при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-07-01027. Статья подготовлена в рамках реализации Программы развития опорного университета для Петрозаводского государственного университета на 2017–2021 гг. и выполнения госзадания КарНЦ РАН (AAAA-A18-118030190093-9).

Для современного этапа развития исторической науки характерен повышенный интерес к источникам ретроспективной визуальной информации. С одной стороны, это связано с поиском новых методов анализа прошлого и расширением предметного поля гуманитарных наук, с другой — с возрастанием значения этого вида источников в повседневной жизни общества [Мазур, 2014. С. 95]. Особую роль среди изобразительных источников — носителей визуальной информации играют фотографии — самый распространенный в силу технологической доступности вид изображений. Музеи и архивы уже обладают обширными комплексами фотодокументов, которые в силу обозначенных факторов будут только расти. Однако увеличение количества источников само по себе еще не означает увеличения объема используемой информации. Приходится констатировать тот факт, что большая часть музейных коллекций фотографий остается мало востребованной. Для их включения в научный оборот необходимы адекватные методы выявления и отбора источников.

Сложность работы с большими комплексами связана с тем, что фотографии одной эпохи стилистически, композиционно, содержательно близки друг другу. При их длительном просмотре человеком возникает эффект усталости, «замыленного глаза»; исследователь перестает обращать внимание на существенные детали и неэффективно отбирает источники для будущего исследования. К контекстной информации о создании и условиях бытования источников исследователь часто обращается после визуального отбора, игнорируя сведения об изображениях, которые не вызвали его интереса. А «для исторической науки важно, чтобы она <информация> была структурирована так, чтобы наилучшим образом обеспечивать сохранение в актуальном состоянии и приращение научного знания и минимизировать информационные шум и энтропию, удовлетворять потребности конкретных исследователей, научных школ, направлений» [Воронцова, 2017. С. 89]. Решение этой задачи невозможно без привлечения современных информационных технологий и вычислительных методов интеллектуального анализа данных. Данная статья посвящена созданию и использованию цифровых сервисов информационного обеспечения музея для повышения эффективности действий в нем исследователей при выявлении и отборе источников ретроспективной визуальной информации в условиях их большого разнообразия и числа. Подчеркнем еще раз, что речь идет не о простых посетителях музеев, а о профессионалах, включая и музейных сотрудников.

В области разработки цифровых сервисов информационного обеспечения музея в мире уже накоплен значительный опыт [Korzun, 2018. С. 632]. Первые музейные информационные системы использовались для совершенствования организации учета музейных предметов. Накапливаемая в цифровом виде информация затем позволила расширять экспозиции, репрезентировать их с использованием цифровой аппаратуры. В настоящее время важными становятся возможности персонализированного доступа к музейным коллекциям [Petřina, 2017. С. 31]. Так, в области электронного туризма развивают цифровые сервисы для персонализированного сопровождения туриста. Они позволяют оповещать заинтересованных пользователей о выставках, планировать индивидуальные маршруты посещения музеев, предлагать участие в интерактивных мероприятиях и т.п. [Bowen, 2014. С. 63].

Персонализация сервиса достигается за счет использования смартфонов: с его помощью посетители могут изучать текущую ситуацию в залах для планирования маршрута и навигации по экспозициям, учитывать заполненность залов, отсутствие отдельных экспонатов, проводимые мероприятия [Ruotsalo, 2013. С. 50]. Дополнительные возможности персонализации при изучении музейного собрания достигаются за счет создания индивидуального профиля пользователя, когда посетитель музея реги-

стрирует свои предпочтения и эти данные используются для разработки персонализированных виртуальных и музейных туров [Loga, 2007]. Такого рода персонализация информационного обеспечения музея востребована и историками-исследователями, стремящимися получить информацию об источнике [Яловицына, 2017. С. 221], когда требуется обращение не только к его содержанию, но и контексту создания и бытования (что представлено в связанных с ним источниках). Именно персонализированные сервисы в музее могут усовершенствовать выявление и отбор фотодокументов для исторических исследований.

Возможности традиционного ныне способа автоматизации поиска (в базе данных по ключевым словам) ограничены: из поля зрения исследователя выпадают источники, которые не имеют формально полного совпадения по искомым признакам. Такой способ не дает: удобного решения по сортировке выявленного в зависимости от степени релевантности поставленной задаче; количественной оценки степени релевантности для отбора нужных источников. В силу этого предлагается усовершенствовать персонализированное выявление и отбор источников за счет сведения к математической задаче ранжирования [Korzun, 2018. С. 632].

Применяемый алгоритм ранжирования должен обеспечить вычисление оценки релевантности (в виде числового значения — ранга) источников визуальной информации на основе заданных исследователем критериев. Данные, необходимые для построения этих критериев, представлены в профиле пользователя (например, период, историческая эпоха, тематика исследования, географические объекты и т.п.). Они сопоставляются с имеющимся описанием источника: чем больше соответствий критериям, тем выше его ранг. Вычисленные ранги позволяют отсортировать источники и предоставить исследователю список наиболее релевантных из имеющегося множества. За счет использования значений рангов также возможно управлять длиной результирующего списка, сужая или расширяя диапазон допустимой значимости отбираемого. Такое усовершенствование позволяет уловить больше деталей, содержащихся в описании источника, которые могли бы быть пропущены при простом просмотре.

Для компьютерной реализации предлагаемого способа выявления и отбора необходимо автоматизировать анализ информации, связанной с источниками, в частности — фотографиями. Особенность их коллекций в музеях — слабая степень их описания. Отсутствие информации, раскрывающей содержание и обстоятельства происхождения, мешает их включению в научный оборот. Кроме того, каждая отдельно взятая фотография содержит частные факты. Только в совокупности эти факты позволяют характеризовать те или иные стороны изучаемого явления. Следовательно, необходима дополнительная информационная модель, в которой факты связываются между собой, что позволяет говорить о контекстах их бытования и выходить на характеристику социальных явлений и феноменов.

Для построения такой модели предлагается выполнить семантическое связывание информации об источниках на основе методов онтологического моделирования и технологий Семантического веба [Варфоломеев, 2013. С. 114]. Онтология дает описание предметной области в доступной для автоматической обработки форме [Wang, 2008. С. 283]. В случае коллекции описание строится вокруг музейных артефактов в виде понятий и правил, утверждений об этих понятиях. Онтологическими классами являются как источники визуальной информации и прочие музейные предметы, так и другие значимые сущности: персоналии, географические объекты, исторические события и др. Онтология позволяет как идентифицировать каждый отдельный предмет, так и описать его связь с другими. В частности, может быть зафиксирована его принадлежность к определенной теме, событию, персоне, географическому объекту, периоду [Яловицына, 2019. С. 235]. На основе онтологии, определяющей концептуальную модель хранимой информации (структуру), выполняется информационное описание фактической хранимой информации об источниках и их связях — формирование семантической сети [Волохова, 2017. С. 569]. Семантическая сеть описывает объекты, явления и понятия предметной области с помощью сетевых структур, основанных на теории графов. В свою очередь, такое структурированное и связанное представление информации позволяет применить алгоритмы ранжирования для ее выявления и отбора.

Рассмотрим три общие исследовательские задачи, при решении которых может использоваться предлагаемое нами усовершенствование [Korzun, 2018, С. 632]: информационное сопровождение навигации (построение траектории изучения источников), вывода новых знаний (обогащение источников новыми информационными описаниями). Их решению может способствовать построение списка источников, рекомендуемых к изучению в рамках исследуемой темы на основе заданных критериев формирования его источниковой базы. Традиционно отбор источников ведет сам исследователь, но это требует объемной ручной работы. Изменение выборки в случае, если в ходе изучения отдельных документов он понимает, что не учел важные критерии отбора, предполагает дополнительные трудозатраты. Анализ семантической сети математическими методами позволяет автоматизировать поиск релевантных источников для последующего изучения исследователем.

Задача выявления источников. При изучении источников визуальной ретроспективной информации исследователю рекомендуется набор релевантных источников из коллекции. По отдельности источники могут не представлять существенного интереса, но их набор и связи между ними дают возможность раскрыть характерные черты эпохи. Автоматизируется процесс выявления комплекса источников, требуемых для изучения поставленного вопроса. Не требуется ручного трудоемкого для человека

перебора большого числа визуальных документов. Далее исследователь может сконцентрироваться на анализе выявленного как совокупности.

Задача навигации. При изучении этого комплекса визуальных источников ретроспективной информации исследователю рекомендуется план изучения (маршрут, траектория и т.п.). Так, в музее ему следует определять, к какому следующему музейному предмету обратиться. Автоматизируется процесс поддержки принятия решений по отбору источников, чтобы исследователь смог охватить значимую для него информацию музейной коллекции. В свою очередь переход к новому источнику расширяет семантическую сеть за счет новых характеристик.

Задача вывода новых знаний. При изучении источников визуальной ретроспективной информации исследователь может обратить внимание на имеющиеся информационные лакуны. Так, в музее при изучении фотографий он может дополнять свою выборку экспертной информацией о том, какие персонажи и в каком контексте представлены на фотографиях. Автоматизируется выявление отсутствующих фактов (информационного описания) и скрытых неочевидных фактов и закономерностей. В первом случае исследователю рекомендуется заполнить обнаруженные пробелы в описании источника (например: отсутствует информация об изображенном), во втором — выполнить дополнительный анализ имеющейся информации для экспертной интерпретации (например: несколько фотографий соответствуют одному и тому же событию).

На основе современных информационных технологий и методов интеллектуального анализа данных возможно создание эффективного инструмента решения исследователем указанных задач в музее. Для этого необходимо информационное обеспечение в виде базы данных, состоящей из информационных описаний (смыслового содержимого) и правил (онтология), по которым эти данные структурированы. Связи между данными позволяют организовать семантическую сеть. В качестве инструмента выступают цифровые сервисы для выявления и отбора источников визуальной информации. Для построения сервисов применяются алгоритмы ранжирования источников. В качестве базового метода используется локальное ранжирование, когда выполняется сопоставление данных профиля пользователя сервиса с хранящейся в семантической сети описательной информацией об источниках. Каждое сопоставление «профиль — источник» является критерием. В простейшем случае (например, входит ключевое слово в описание или нет) критерий принимает значение 1 или 0. Сумма оценок по всем критериям сопоставления дает общий числовой ранг для каждого анализируемого источника.

Рассмотрим использование подобных сервисов Музеем истории Петрозаводского государственного университета (ПетрГУ). Он представляет собой типичный небольшой музей. Наряду с традиционными витринами в

его экспозиции представлены более 10 цифровых дисплеев различных размеров с изменяющимися изображениями экспонатов за более чем 75-летнюю историю ПетрГУ (с 1940 г.). Значительную часть музейного собрания составляют фотографии. Их содержание разнообразно: биографии, история университета и его структурных подразделений (факультетов и кафедр), история науки и техники, культура и быт и т.д. Физическое пространство экспозиции ограничено (47 кв. м), поэтому для его более эффективного использования необходимы информационно-коммуникационные технологии. В информационной базе музея представлены цифровые образы значительной части фотоколлекции, а цифровые сервисы позволяют работать с этим массивом. В частности, тематический отбор музейных предметов и учет их свойств требуется при решении в Музее истории ПетрГУ следующих задач: построение экспозиции сотрудником с определением расстановки на экранах музея с учетом заданной тематики и предполагаемых интересов посетителей; посещение экспозиции посетителем с определением последовательности знакомства с экспонатами с учетом индивидуальных интересов изучающего; изучение экспоната посетителем или экспертом с выделением наиболее значимых свойств и контекстов, в которых находится источник, и с учетом индивидуальных интересов изучающего. Музей часто принимает группы посетителей. В этом случае используется общая программа посещения, которая может быть сформирована персоналом до прихода группы на основе данных о приоритетных для нее темах. Описанные ниже цифровые сервисы обеспечивают эффективное использование информационного обеспечения музея [Яловицына, 2017. С. 221].

Сервис изучения музейных фондов предназначен для отбора источников в соответствии с темой. Результат предоставляется исследователю на его смартфоне или на экране в помещении музея. Соответствующие критерии ранжирования задаются в профиле пользователя сервиса, например, в виде ключевых слов (интересующие тематические рубрики), периодов, регионов. От задаваемых параметров зависят критерии для последующего ранжирования источников. После его выполнения набор рекомендуемых источников составляется из числа источников наивысшего ранга. А их число в наборе определяется установленными ограничениями (например, планируемым для изучения временем).

Сервис изучения экспозиции допускает адаптацию предложенного набора рекомендованных источников в зависимости от текущего состояния исследования. При изучении некоторого источника выявляемые факты и связи могут вноситься в профиль пользователя. Выполняется повторное ранжирование с обновлением набора рекомендуемых источников.

Сервис изучения экспоната предназначен для отбора визуальных источников и оперативного отображения их цифрового изображения на экранах рядом с реальным экспонатом. При этом могут использоваться смартфон

или планшет, на которых отображаются экспонаты, связанные с изучаемым экспонатом. При отображении возможно дополнение описательной информацией. В результате сервис создает своего рода виртуализацию, когда экспозиция дополняется цифровым представлением реальных экспонатов на основе связанных с ними визуальных источников и информацией о них. Для построения этого сервиса применяется ранжирование всех тех источников, которые связаны с заданным в семантической сети. Критериями ранжирования выступают описательные информационные поля экспоната (например, тематическая рубрика, дата создания, автор). Числовое значение ранга устанавливает тематическую «близость» источника к экспонату, т.е. источники наивысшего ранга определяют набор, который необходим для изучения экспоната в совокупности со смежной историко-культурной информацией. Пользователю предоставляется отсортированный список рекомендуемых источников. При выборе некоторого источника из списка на экран будут выведены его изображение и дополнительная информация, поясняющая связь с экспонатом.

Сервис пополнения предназначен для внесения в коллекции новой информации. Поддерживается возможность модификации семантической сети музея на основе результатов, получаемых исследователем при изучении экспозиции и экспонатов. Таким образом, сервис предоставляет исследователю возможность не только быть потребителем информации при изучении источников, но и обогащать информационное описание. В частности, сервис пополнения важен для музейных сотрудников, поскольку позволяет дополнять описание хранимых предметов информацией от исследователей и делать их представление более содержательным.

Цифровые образы музейных предметов, хранящихся в фондах, дублируются в мобильном приложении. После изучения источника визуальной информации исследователь может уточнить сведения о нем: в мобильном приложении предусмотрена возможность добавления комментариев (в виде текста, аудио или видео) для внесения данных по конкретному экспонату. Сотрудник музея видит добавленную информацию и оценивает ее с точки зрения качества и ценности.

Ранжирование источников визуальной информации относительно друг друга происходит после внесения новых сведений. Их добавляет в информационную систему сотрудник музея (с формированием новых связей в семантической сети). Критериями ранжирования выступают новые семантические связи. Существенное изменение ранга между двумя источниками после этого добавления позволяет исследователю выявить скрытые связи между изучаемыми источниками.

Таким образом, в статье предложено совершенствование выявления и отбора источников ретроспективной визуальной информации за счет использования цифровых сервисов информационного сопровождения музея.

Рассмотрены три задачи, возникающие при изучении источников визуальной ретроспективной информации: выявления источников, навигации, вывода новых знаний. На примере Музея Истории ПетрГУ показано, как исследователю использовать данные цифровые сервисы при решении таких задач. Работа этих сервисов основана на применении алгоритмов ранжирования, что позволяет повысить эффективность действий исследователя при выявлении и отборе источников. Сервис изучения музейного фонда предназначен для совершенствования их отбора для исторического исследования за счет применения алгоритма ранжирования источников относительно условий заданных исследовательских задач. Сервис изучения экспоната предназначен для совершенствования отбора связанных друг с другом источников и немедленного отображения их цифрового изображения на экранах рядом с реальным экспонатом за счет применения алгоритма ранжирования источников относительно характеристик того, который исследуется в данный момент. Сервис пополнения предназначен для внесения новой информации в музейную коллекцию и выявления новых связей между источниками за счет применения алгоритма ранжирования источников относительно внесенной информации. Предложенные в цифровых сервисах алгоритмы ранжирования могут быть использованы в других сферах исторического исследования, где важное значение имеют связи между персоналиями, событиями и фактами.

Библиография

Варфоломеев А.Г., Иванов А.С. Компьютерное источниковедение: семантическое связывание информации в репрезентации и критике исторических источников. Петрозаводск, 2013. 204 с.

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки и музеи — библиотеки — архивы как хранилища источников информации: теория, методология, практика // Роль библиотек в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. А.О. Чубарьян, В.Р. Фирсов. Москва, 2017. С. 87–93.

Волохова В.В., Яловицына С.Э. Представление ретроспективной документной информации на основе семантической сети: «за» и «против» // Роль архивов в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. В.Ю. Афиани, Ю.А. Петров. Москва, 2017. С. 569–579.

Мазур Л.Н. «Визуальный поворот» в исторической науке на рубеже XX–XXI вв.: в поисках новых методов исследования // Диалог со временем. 2014. № 46. С. 95–108.

Штомпка П. Визуальная социология: фотография как метод исследования: учебник для студентов учебных заведений, получающих образование по направлению (специальности) «Социология». Москва, 2007. 150 с.

Яловицына С.Э., Волохова В.В., Корзун Д.Ж., Варфоломеев А.Г. Возможности использования семантических информационных сервисов в музейном деле

(на примере музея истории ПетрГУ) // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 1. С. 221–231. DOI 10.17805/zpu.2017.1.17

Яловицына С.Э., Волохова В.В., Корзун Д.Ж. Семантический подход к представлению информации музейных тематических коллекций // Вестник архивиста. 2019. № 1. С. 235–246. DOI 10.28995/2073-0101-2019-1-235-246

Amato F., Moscato V., Picariello A., Colace F., Santo M.D., Schreiber F.A., Tancal L. Big data meets digital cultural heritage: Design and implementation of scrabs, a smart context-aware browsing assistant for cultural environments // Comput. Cult. Herit. 2017. № 10 (1). P. 6:1–6:23. DOI 10.1145/3012286

Bowen J.P., Filippini-Fantoni S. Personalization and the web from a museum perspective // Bearman D., Trant J. (Eds.). Museums and the Web 2004: Selected Papers from an International Conference, Arlington, Virginia, USA, 31 March – 3 April, 63–78. Электронный ресурс: Archives & Museum Informatics (www.archimuse.com/mw2004/papers/bowen/bowen.html) (дата обращения 04.04.2019).

Korzun D., Yalovitsyna S., Volokhova V. Smart Services as Cultural and Historical Heritage Information Assistance for Museum Visitors and Personnel // Baltic Journal of Modern Computations. 2018. № 6 (3). S. 632–643.

Lora A., Brussee R. and Rutledge L., Gorgels P., Stash N., Wang Y. Personalized Museum Experience: The Rijksmuseum Use Case // Museums and the Web. 2007. April 11–14. San Francisco, California. Электронный ресурс: www.museumsandtheweb.com/mw2007/papers/aroyo/aroyo.html (дата обращения 04.04.2019).

Petrina O.B., Korzun D.G., Volokhova V.V., Yalovitsyna S.E., Varfolomeyev A.G. Semantic approach to opening museum collections of everyday life history for services in Internet of Things environments // International Journal of Embedded and Real-Time Communication Systems. 2017. № 8 (1). P. 31–44.

Ruotsalo T., Haav K., Stoyanov A., Roche S., Fani E., Deliai R., Makela E., Kauppinen T., Hyonen E. SMARTMUSEUM: A mobile recommender system for the Web of Data // Web Semantics: Science, Services and Agents on the World Wide Web. 2013. № 20. P. 50–67. DOI 10.1016/j.websem.2013.03.001

Wang Y., Stash N., Aroyo L., Gorgels P., Rutledge L., Schreiber G. Recommendations based on semantically enriched museum collections // Journal of Web Semantics: Science, Services and Agents on the World Wide Web. 2008. № 6 (4). P. 283–290. DOI 10.1016/j.websem.2008.09.002

УЧЕТНАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ ОТДЕЛА ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ОЦЕНКИ ЭФФЕКТИВНОСТИ НАУЧНОГО И ЭКСПОЗИЦИОННОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИСТОЧНИКОВ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

ACCOUNTING DOCUMENTATION IN DEPARTMENT OF WRITING SOURCES IN STATE HISTORICAL MUSEUM AS A TOOL FOR EVALUATING THE EFFECTIVENESS OF SCIENTIFIC AND EXPOSITIONAL USING OF VISUAL INFORMATION SOURCES

Аннотация: в статье представлена методика выявления в отдельном архивном комплексе источников визуальной информации и оценки эффективности их использования в научной и экспозиционной практике. Применение историографического подхода к изучению архивных комплексов или их частей позволяет обобщить многолетний опыт работы исследователей с коллекциями документов, систематизировать его и наметить пути повышения их информационной отдачи.

Abstract: the article presents the methods of searching in separate archival complexes some sources of visual information and evaluating the effectiveness of using them in scientific and expositional practice. Using of a historiographical approach to the study of archival complexes or their parts allows us to summarize a great learning experience of various collections of documents, systematize it and outline ways to increase their information return.

Ключевые слова: историческая наука, историография, музеология, архивоведение, Государственный исторический музей, отдел письменных источников, учетная документация, П.К. Симони, коллекция П.К. Симони, проблематика,

Keywords: historical science, historiography, museology, archival science, State Historical Museum, Department of writing sources, accounting documentation, P.K. Simoni, P.K. Simoni's collection, problematics.

В собрании отдела письменных источников (ОПИ) Государственного исторического музея (ГИМ) наряду с документами, содержащими в основном вербальную информацию, хранится немало источников визуальной информации. Преимущественно это массовые источники: рекламные материалы, иллюстрированные газеты и журналы и вырезки из них. Каким образом мы можем оценить эффективность использования подобных документов? В отношении изобразительных источников нередко используются понятия известного, малоизвестного и неизвестного ранее изобра-

жения. Но эти термины носят довольно расплывчатый характер, не давая четкого понимания о границе между широко известным и малоизвестным изображением. Более того, эти оценки применимы скорее к единичным, уникальным изображениям и не дают возможности оценивать опыт научного и практического использования комплексов массовых источников визуальной информации.

Получить более зримую и объективную оценку степени изученности и способов применения отдельных комплексов источников визуальной информации можно, используя предложенный О.А. Сиротиной историографический подход к изучению архивных фондов. Проанализировав учетную документацию ОПИ ГИМ, фиксирующую работу исследователей с материалами семейного архива рода Уваровых с 1927 по 2014 гг., она сделала ряд ценных наблюдений. Ей удалось проследить периоды всплеска и спада интереса к документальному комплексу, показать весь диапазон тем, когда-либо разрабатывавшихся на его базе, выявить сеть учреждений, по чьим заданиям выполнялись указанные работы. В результате была доказана целесообразность использования историографического подхода при изучении личных и семейных фондов и обосновано, что данный подход позволяет точнее оценивать информационный потенциал и степень изученности архивных фондов, шире использовать исследовательский опыт предшественников [Сиротина, 2015].

Применим ли историографический анализ к архивным, библиотечным и музейным комплексам, в которых хранятся источники невербальной информации? Ответ на этот вопрос может дать анализ истории работы исследователей с коллекцией, собранной П.К. Симони и хранящейся в личном архиве ученого в собрании ОПИ ГИМ (фонд 37).

П.К. Симони (1859–1939) — историк литературы и книжного дела, лингвист, специалист в области палеографии, фольклорист. Выпускник филологического факультета Санкт-Петербургского университета, в 1892–1926 гг. он работал в Отделении русского языка и словесности (ОРЯС) Академии наук в качестве делопроизводителя и заведующего канцелярией. Кроме того, в 1919–1928 гг. преподавал на Высших библиотечных курсах, сотрудничал с рядом профильных институтов АН СССР. В 1925 г. Симони был включен в штат НИИ сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока при Ленинградском государственном университете. С 1921 г. — член-корреспондент Академии наук.

Личный и научный архив П.К. Симони оказался разделенным между тремя архивохранилищами: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ, фонд 461), Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ, фонд 362) и ОПИ ГИМ (фонд 37). Та часть архива, что хранится в ОПИ ГИМ, приобретена музеем у самого Симони в 1919–1925 гг. В марте 1956 г. было завершено научно-техническое опи-

сание фонда, выполненное Э.И. Бакст, и составлена опись на 861 ед. хр. В 1977 г. в архив добавлены еще 3 единицы, и общий объем составил 864 ед. хр. (84 905 листов).

Материалы части архива П.К. Симони, хранящейся в ОПИ ГИМ, обширны и разнообразны: личные документы ученого; переписка с научными организациями, отдельными книгоиздателями, учеными и другими лицами: преимущественно о научной работе фондообразователя, а также по организационно-техническим вопросам в связи с исполнением им должности письмоводителя Отделения русского языка и словесности Академии наук (ОРЯС АН); документы по его работе в этом учреждении; рукописи статей разных лиц для «Известий» и сборников ОРЯС; фрагменты рукописей и подготовительные материалы к научным работам Симони. Коллекцию отличают довольно сложная структура и неоднородность материала. Тематический охват крайне широк: от основных для ученого материалов по истории книги, словесности, литературы до естественнонаучных областей: палеонтологии, зоологии, физики и химии.

Особый интерес представляют свидетельства о деятелях науки, литературы и искусства: автографы, оттиски и вырезки статей, факсимиле, фотографии, почтовые открытки, литографии и гравюры, рукописные копии литературных произведений и корректурные верстки, программы праздников, вечеров, собраний и выставок памяти М.В. Ломоносова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева и др.; материалы о фольклоре, народной музыке и музыкантах; иллюстрации к русским былинам и литературным произведениям.

Ценны источники по архитектуре: брошюры, оттиски и вырезки статей, литографии, гравюры и фотографии, почтовые открытки с видами отдельных архитектурных памятников и ансамблей, сделанные в последней четверти XIX — начале XX в. Некоторые из зафиксированных на них объектов не сохранились или претерпели значительные изменения. Не менее любопытна и подборка гравюр по разным вопросам (в т.ч. по истории, археологии, этнографии, географии, земледелию и ремеслу, естествознанию и технике), представляющая различные социальные явления.

Кроме того, в архив попали личные документы, материалы научных работ и переписка других лиц. Так, присутствуют документы Ф.А. Витберга — литературоведа, библиографа и собирателя документов по истории России, преподавателя русского языка и словесности ряда учебных заведений Санкт-Петербурга. Имеется небольшой комплекс документов В.Н. Рогожина — библиографа и собирателя рукописных книг и документов по истории России, свое собрание он пожертвовал Русскому музею в 1908 г.

Важно отметить, что материалы коллекции, собранной П.К. Симони, в подавляющей своей части сохранились в составе ОПИ ГИМ. Исключение представляет небольшая часть, связанная с Л.Н. Толстым, в 1939 г.

переданная в музей писателя по акту № 158. В РГАЛИ хранятся мемуары Симони и его переписка по научным и служебным вопросам. В ОР РГБ попали в основном подготовительные материалы, рукописи и фрагменты научных работ. Это делает возможным изучать опыт научного и практического использования коллекции ученого или ее частей на основе документации ОПИ ГИМ.

Основным источником для изучения истории использования материалов фонда является документация по учету исследовательских запросов в ОПИ ГИМ. Она представлена картотекой исследователей, картотекой использования фондов, анкетами исследователей, журналами посещения читального зала и выдачи дел в читальный зал ОПИ ГИМ.

С 1920-х гг. и до 1990 г. основным средством учета была картотека использования фондов. В нее заносились: номера единиц, запрошенных исследователем; тема, в связи с работой над которой они запрашивались; учреждение, направившее исследователя. Она является наиболее удобным инструментом для выявления данных о научном использовании конкретного архивного фонда или его части. Выявление этих данных после 1990 г. возможно при помощи сплошного просмотра журналов выдачи дел в читальный зал: в них фиксировалось, какие единицы хранения выдавались исследователю в конкретный день и когда они были им сданы. Затем необходимо сопоставить полученные данные с анкетами исследователей, позволяющими установить тему, с которой человек обращался в архив, и направлявшую его организацию. Журналы и анкеты исследователей фиксируют историю обращения к материалам архива с 1980-х гг. и по настоящее время.

В результате этой работы нами составлена сводная таблица всех исследовательских запросов. Под запросом мы понимаем работу исследователя по отдельной теме в течение одного календарного года. Всего с момента поступления фонда в ОПИ ГИМ в учетной документации зафиксировано 609 исследовательских запросов. Из них 3 имели место до завершения обработки фонда; следовательно, они исключаются из нашего анализа, т.к. невозможно определить, к каким именно единицам хранения обращались исследователи.

Любопытно, что один из запросов принадлежал самому П.К. Симони. В 1928 г., спустя недолгое время после передачи своего архива в музей, ученый решил обратиться к документам по книжным переплетам и переплетному делу. В связи с этим он подал в ГИМ просьбу вернуть ему часть проданного архива (обращение сохранилось в деле фонда). Однако тот уже прошел регистрацию в инвентарных книгах музея, и просьба не могла быть удовлетворена. Никаких сведений о возвращении части материала в деле фонда не содержится. По всей видимости, ученый был вынужден работать с собственными материалами уже как исследователь и посетитель читального зала.

После составления сводной таблицы всех запросов к фонду были отобраны единицы хранения, основной объем которых составляют документы, содержащие визуальную информацию. Мы выработали критерии, предъявляемые к единицам, подходящим для оценки опыта использования документов из коллекции П.К. Симони: наличие источников визуальной информации выявляется при знакомстве с архивной описью фонда; документы единицы хранения имеют историко-культурную тематику; визуальная информация играет в них ведущую роль.

Первым этапом работы, как сказано выше, стало ознакомление с архивной описью фонда П.К. Симони и выявление единиц хранения, которые, судя по описи, могут содержать именно визуальную информацию. Затем были отобраны материалы исторической, археологической, этнографической тематики, краеведческие и по градостроительству, поскольку именно они наиболее востребованы специалистами-историками.

На заключительном этапе проведен полистный просмотр отобранных единиц хранения. В результате часть из них исключена из выборки, т.к. визуальная информация не была в них первостепенной и выполняла вспомогательную функцию. Так, спорным стал вопрос о привлечении к анализу ряда единиц, содержащих сведения о выдающихся деятелях российской истории и культуры (членах царской семьи, политиках, меценатах и коллекционерах, художниках, писателях, ученых, изобретателях), хотя временами они содержат не только хрестоматийные портреты, но и изображения, возводящие отдельных личностей до масштаба общественных явлений (например, имеются единицы с материалами по актам мемориализации писателей и ученых). Объем визуальной информации в них может сильно варьироваться: от полного отсутствия до преобладания. В результате этот тип единиц был исключен из приводимого ниже анализа: он дал бы ценные сведения об истории научного и практического использования коллекции П.К. Симони, но не позволил бы четко определить место визуальной информации в этой практике. В дальнейшем мы планируем провести исследование опыта научно-практического использования этой коллекции в целом, и на том этапе указанные материалы займут свое место.

В итоге отобраны 89 единиц хранения (5595 листов), отвечающих нашим критериям. Преимущественно это иллюстрации, вырезанные из газет и журналов, фотографии, карты и планы, почтовые открытки, афиши и рекламные листовки, упаковки от промышленных товаров. С 1956 г. по конец декабря 2018 г. на них сделан 141 исследовательский запрос, что составляет почти четверть (23%) всех запросов к рассматриваемому архиву. Анализ запросов позволил сделать ряд выводов об опыте научного и практического использования источников визуальной информации из коллекции П.К. Симони.

Из отобранных анкет нам известна тематика 122 запросов (в части анкет исследователи не указали темы), составивших несколько тематических

общностей. Самая обширная из них — в области архитектуры: 18 обращений к визуальным материалам фонда в связи с подготовкой проектной документации для реставрации различных построек и архитектурных ансамблей. Среди них — ансамбли Московского Кремля и Измайловского острова, здание Екатерининской больницы в Москве, Чесменская церковь в Санкт-Петербурге, Покровский собор в Суздале, историческая часть г. Боровичи (Новгородская область); усадьбы Братцево и Хрущевых-Селезневых в Москве, Михайловское (Московская область), ряд памятников в Архангельской и Калужской областях. К той же тематической группе можно отнести 16 запросов от исследователей истории архитектуры и градостроительства: по истории застройки Москвы и области, Санкт-Петербурга, Новгорода, Вятки, Киева и других городов Украины; общие и справочные работы по истории архитектуры, биографии архитекторов. 2 запроса по истории садово-паркового искусства, на наш взгляд, также могут быть отнесены сюда.

Еще 9 запросов касаются истории храмов и монастырей. Данная тематика лежит на стыке истории архитектуры и истории Церкви. В коллекции П.К. Симони исследователей интересовали изобразительные источники с видами храмов и монастырей. Это дает возможность предположить, что на основе содержащейся в коллекции визуальной информации ими разрабатывались именно историко-архитектурные вопросы.

Ученых интересовали вырезки из газет и журналов, почтовые открытки, фотографии как с общими видами российских городов, так и с видами отдельных памятников архитектуры и ансамблей — в качестве основных объектов и фоновых для тематических изображений. Высокая востребованность изображений архитектурной тематики (45 запросов из 122, 35,25 %) закономерна. Исследователи архитектуры остро нуждаются в источниках визуальной информации, ведь словесные описания объектов зачастую не позволяют воссоздать их конструктивные особенности и внешний облик во всей полноте, особенно если речь идет о сооружениях, утраченных или претерпевших значительные перестройки.

Остальные тематические группы запросов количественно значительно уступают первой группе. Остановимся на наиболее частых из них. По родственным тематикам «высокой» и народной культуры зарегистрировано 19 запросов (15,57 %). Среди конкретных тем можно назвать историю литературы, биографии отдельных писателей, историю живописи, историю театра, изучение фольклора и народной музыки, русского лубка. Из привлекавшихся к этим исследованиям материалов можно назвать единицы хранения с репродукциями и иллюстрациями, воспроизведениями лубочных картин; отдельные тематические единицы (например, по истории музыки, театра). Не стоит забывать о том, что нами из анализа были исключены единицы коллекции, касающиеся некоторых писателей, худож-

ников и ученых, т.к. визуальная информация далеко не всегда играет в их содержании ведущую роль. Без этого исключения количество запросов по истории культуры было бы значительно больше.

13 запросов (10,65 %) связаны с региональной и краеведческой тематикой. Географический охват таков: Карелия, Кавказ, Крым, Запорожский край, Могилевская и Луганская области. По этнонациональной проблематике интересовали татары, евреи, цыгане. Среди востребованного в связи с данными запросами можно назвать видовые подборки: по регионам (Крым, Кавказ и т.д.); с видами городов; представляющие национальные типы.

Темам социально-политической направленности посвящены 12 запросов (9,83 %). Диапазон конкретных тем в данной группе широк: история образования и прессы, полиции и отдельных политических процессов. Так же широк и круг разрабатывавшихся источников визуальной информации. В основном это вырезки из газет и журналов «репортажного характера», иллюстрирующие значимые события и явления общественно-политической жизни.

Изобразительные источники по военной истории России были запрошены 9 раз (7,37 %). Из них 6 запросов касаются Отечественной войны 1812 г., по 1 запросу — по русско-турецким войнам, Первой мировой войне, по военной истории России в целом. Из 9 запросов только 2 сделаны в связи с написанием исследовательских работ, 6 запросов — в связи с подготовкой экспозиций в ГИМ и музее-заповеднике «Бородинское поле», 1 — в связи с подготовкой учебного фильма о войне 1812 г. Тематика явно перекликается с описью архива П.К. Симони: выделены единицы хранения, содержащие вырезки, касающиеся войны 1812 г., русско-турецкой войны 1877—1878 гг., Первой мировой войны. В фонде есть единица с иллюстрациями по русско-японской войне 1904—1905 гг., но за все время, по которому есть сведения об использовании фонда, она не привлекла внимания ни одного исследователя.

К экономической тематике можно отнести 8 запросов (6,55 %); из них 3 — по истории промышленности, промыслов и ремесел; 2 посвящены личностям купцов и предпринимателей, 2 — по истории рекламы; по 1 — по агротехнике садоводству и по общеэкономической тематике.

7 запросов (5,73 %) касаются истории музейного дела, реставрации и охраны памятников, 6 (4,91 %) — истории повседневности (история костюма, праздники и народные гуляния, употребление спиртных напитков). 2 запроса исходили от исследователей генеалогии отдельных фамилий.

Таким образом, мы видим довольно широкий круг тем, к раскрытию которых привлекались источники визуальной информации из коллекции П.К. Симони. Наиболее востребованы они в связи с историко-культурной тематикой. Одновременно можно указать на поверхностное использование

данных источников по большинству вышеприведенных тем. Исследователи просматривали все из отобранных составителем коллекции десятков и сотен изображений, уже рассортированных по тематическому принципу, но отбирали для своих целей лишь отдельные листы.

Из внимания исследователей выпали некоторые тематические подборки изображений: памятников археологии и предметов материальной культуры; касающиеся Сибири и Средней Азии, русско-японской войны. Многие единицы хранения запрашивались однократно (24 из 89), что также говорит о недостаточной степени изученности визуальной информации, содержащейся в этих подборках. Кроме того, сама коллекция и принципы ее составления до сих пор не стали предметом научного осмысления; информационный потенциал данного документального комплекса практически не раскрыт, хотя он доступен исследователям на протяжении более чем 60 лет.

Анализ документации по учету исследовательских запросов дал информацию об особенностях практического использования материалов фонда. 39 из 141 запроса (27,65 %) связаны с применением материалов из отобранной нами части коллекции в экспозиционной работе. Большая часть таких случаев относится к периоду после 1989 г. В связи с изменениями в общественно-политической ситуации в стране изменились и подходы к построению экспозиции. Газетные иллюстрации как материал частный, зачастую не укладывающийся в рамки формационного подхода, наконец стали допустимы, что повлекло и рост интереса к ним экспозиционеров.

В качестве подтверждения приведем факт из истории экспозиции ГИМ 1946–1947 гг., зафиксированный в воспоминаниях сотрудницы музея, экспозиционера и музейоведа А.Б. Закс. Вот что представлял собой один из залов, посвященных царствованию Николая I: «В небольшом зале посетителя встречал николаевский город — и помпезные изображения руководящих учреждений, и реалистические, а по большей части сатирические, листы, создававшие образ чиновников всех рангов, а также “обывателей”. Не просто оживали гоголевские персонажи. Посетитель словно прикасался к самой жизни 30–40-х годов XIX века — тема, которую “не проходили” по учебникам...». [Закс, 2000. С. 133] Этот опыт использования листового материала в экспозиции посетителям музея так и не довелось увидеть. В связи с постановлением о журналах «Звезда» и «Ленинград» активизировалась борьба за чистоту марксистско-ленинской теории. В ГИМ была направлена комиссия для оценки залов по истории XIX в. В результате коллектив музея решил «пожертвовать николаевским городом для показа революционно-демократического крыла в общественном движении 1830–1840-х годов...» [Там же. С. 135], в числе прочего отказались и от листового материала.

Еще один любопытный факт удалось выявить при наложении данных по тематике использования фонда на хронологию запросов. Так, после 1991 г. практически пропали запросы от сотрудников реставрационных мастерских и научно-исследовательских институтов (НИИ). Всего 5 из 23 запросов от реставраторов имеют более позднюю дату. Это свидетельствует о тревожной тенденции к снижению активности в этой сфере; по всей видимости, в связи с отсутствием должного финансирования работ по сохранению и реставрации памятников архитектуры.

Помимо применения для целей экспозиционной работы и в сфере реставрации памятников, можно отметить использование источников визуальной информации из коллекции П.К. Симони для создания фильмов и телепередач — 6 запросов.

С точки зрения инфраструктуры науки по отобранной нами части фонда мы видим следующую картину: 51 запрос (36,17 %) исходил от сотрудников музеев (35 из них — от сотрудников ГИМ), 23 запроса (16,3 %) — от мастерских и НИИ реставрации, 20 запросов (14,18 %) — от представителей вузов, 9 запросов (6,31 %) — от учреждений, подведомственных Академии наук, 9 (6,31 %) — из отраслевых НИИ (в основном от Института истории и теории архитектуры и градостроительства), 7 запросов (4,96 %) — от частных лиц, 6 запросов (4,25 %) — от кино- и телестудий, по 4 запроса (2,83 %) — от представителей издательств и редакций, общественных объединений и Русской православной церкви.

Таким образом, к источникам визуальной информации из архива П.К. Симони в основном обращались для научно-практических целей — применения в экспозиционной деятельности и реставрации памятников архитектуры. В научных исследованиях материалы данного фонда использованы в значительно меньшей степени. На наш же взгляд, они могут выполнять функцию не только иллюстраций, но и свидетельств об истории общественной жизни и печати, о мемориализации отдельных лиц, о коллективном сознании и разных сторонах повседневной жизни конца XIX — начала XX в.

Проведенный анализ комплекса источников визуальной информации из коллекции П.К. Симони позволил нам обобщить и систематизировать опыт его научной и практической эксплуатации. Стали очевидны как давно установившиеся сферы и способы применения содержащейся в нем информации, так и еще не реализованный потенциал для решения задач научной и экспозиционной работы. Можно говорить о целесообразности использования историографического подхода к изучению учетной документации архивов применительно к семейным и личным архивам в целом и к их частям, отобранным по тематическому принципу или в зависимости от типа содержащейся в них информации — для более глубокого понимания их информационного потенциала.

Библиография

Закс А.Б. Эта долгая, долгая, долгая жизнь. Кн. 2. Москва, 2000. 366 с.

Сиротина О.А. Историографический взгляд на материалы семейных и личных архивов. Из опыта научно-исследовательского использования фонда Уваровых в собрании ГИМ // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. Москва, 2015. С. 184–195.

УДК 77

К.К. Басирова, К.К. Basirova

ЭЛЕКТРОННЫЙ КАТАЛОГ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ФОТОДОКУМЕНТОВ НАУЧНОГО АРХИВА ИНСТИТУТА ИСТОРИИ, АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ ДАГЕСТАНСКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОМПЛЕКСА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО- НАТУРАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ

ELECTRONIC CATALOGUE OF ETHNOGRAPHIC PHOTO DOCUMENTS OF THE SCIENTIFIC ARCHIVE OF THE INSTITUTE OF HISTORY, ARCHEOLOGY AND ETHNOGRAPHY OF THE DAGESTAN SCIENTIFIC CENTER AS A FORM OF REPRESENTATION OF THE COMPLEX OF PICTORIAL AND NATURAL SOURCES

Аннотация: в статье фотографии рассматриваются как источник визуальной информации о жизни и быте населения Дагестана. Обосновывается значение фотодокументов, точно воспроизводящих детали зафиксированных объектов и событий, не улавливаемые человеческим глазом. Констатируется необходимость создания методики источниковедческой работы с ними этнографов с целью более полного использования их информационного потенциала и достижения такого положения, при котором они смогут выступать наравне с полевыми записями исследователя.

Abstract: This article discusses the main features of the photo as source of visual information on life and life of the population are considered. It justifies the importance of photographic documents that accurately reproduce the details of fixed objects and events that are not caught by the human eye. It is stated that it is necessary to create a methodology of source study of ethnographers with them in order to more fully utilize their information potential and achieve a position in which they can perform on a par with the field records of the researcher.

Ключевые слова: исторический источник, фотография, этнограф, полевые материалы, Институт истории, археологии и этнографии, система поиска, «теги», описание, научный архив, каталог.

Keywords: historical source, photo, ethnographer, field materials, Institute of history, archeology and ethnography, search system, tags, description, scientific archive, catalog.

Фотографии как изобразительно-натуральные источники открывают дополнительные возможности понимания прошлого и настоящего. Запечатленные на них детали являются своеобразными маркерами эпохи их создания. Умение их анализировать, разделять на достоверные и постановочные и т.д. важны для исследователей [Воронцова, 2013. С. 368]. Характерный тренд в гуманитарной сфере в начале XXI в. — процессы оцифровки и представления в электронной среде объектов историко-культурного наследия: музейных артефактов, книжных собраний, архивных документов [Гарскова, 2011. С. 119].

В фондах Научного архива Института истории, археологии и этнографии Дагестанского научного центра РАН (НА ИИАЭ ДНЦ РАН) находится на хранении большое количество изобразительных источников, в связи с чем было решено сформировать из них электронную коллекцию по этнографии Дагестана. Работа производится в рамках плановой научно-исследовательской темы «Фотоматериалы Научного архива ИИАЭ ДНЦ РАН как источник по этнографии Дагестана (сбор, систематизация, описание)». На начало 2019 г. нами выявлено более 1000 фотографий, рисунков и картин, *характеризующих материальную и духовную культуру народов Дагестана XX в.* Коллекцию предполагается разместить в сети Интернет на специальном сайте с системой поиска по ключевым словам («тегам»).

Научный архив (прежнее название — Рукописный фонд) ИИАЭ ДНЦ РАН существует с момента создания института — с 1924 г. Он содержит одну из самых больших в России совокупностей источников по истории, археологии, этнографии, фольклору, культуре народов Кавказа (16 фондов): документы (фонды 1, 2, 4, 5); научно-исследовательские плановые и внеплановые труды научных сотрудников института (фонд 3), номера газет, выписки и вырезки из них (фонд 7); личные фонды дагестанских историков (фонды 18, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32); фото- и микрокопии архивных документов, фотографии и фотопленки (фонд 6). Именно с материалами фондов 6 и 5 нами ведется работа.

Их наполнение началось благодаря работам экспедиций, направлявшихся в Дагестан из Москвы и Ленинграда в 1920–1930-е гг. [Лысенко, 2013. С. 142]. Тогда Научный архив пополнили фотографии и рисунки М.О. Микешина [Башкиров, 1926. С. 54–63]. Представительный комплекс фотографий выполнен историком и археологом, искусствоведом, этнографом и краеведом А.С. Башкировым (1885–1963) в экспедиции 1927 г.,

проведенной под его руководством на средства Дагестанского народного комиссариата просвещения, исследовавшей язык и культуру, осуществлявшей историко-этнографическое описание населения в Кайтаго-Табасаранском округе, главным образом в селах Кубачи и Амузги (НА ИИАЭ ДНЦ РАН. Ф. 5. Оп. 1. Д. 47-а). В первом из них были обследованы остатки древних сооружений и многочисленные рельефы, во втором — укрепления, рельефы на стенах домов и культовых зданий [Башкиров, 1927. С. 234]. Фотографии жителей сел Согратль, Чох, Кубачи, Хучни, Куппа визуализируют костюм дагестанца/дагестанки того времени (одежду и головные уборы мужчин и женщин, детскую одежду, традиционные украшения горянок, ношение «чухта», платье «кунта», башмаков «махЦІал» и т.д.). На них зафиксированы внутреннее убранство и внешний вид жилищ, виды досуга и занятий, рельефы на домах и оконных тимпанах (изображения львов, геральдические элементы, растительные орнаменты). Они позволяют понять, что утрачено, а что сохранилось в современном быту и гардеробе; дают исследователям материал для анализа архитектурного мастерства дагестанцев, искусства резчиков по камню и дереву.

Более интенсивное пополнение фондов происходило в 1950–1980-е гг. Научные сотрудники отделов археологии, этнографии и истории Института истории, языка и литературы (ИИЯЛ) Дагестанского филиала АН СССР в составе археологических, археографических и этнографических экспедиций выезжали в сельские районы Дагестана (Дахадаевский, Гунибский, Хунзахский, Ахтынский, Табасаранский и др.), выявляли и обследовали памятники археологии, собирали этнографические материалы и рукописное наследие, делали зарисовки и фотографии предметов быта, украшений, одежды, архитектурных сооружений. По возвращении они готовили отчеты, к которым прикладывались фотографии и рисунки с описью, где указывались год, названия районов и сел, количество изображений. Заведующий архивом принимал это на хранение, присваивал делам номера (в дело обычно включали материалы одной экспедиции или одного исследователя), включал их в архивную опись и фонд, а затем в каталог. Так, в 1966–1967 гг. А.И. Исламмагомедов сдал около 250 фотографий, в 1980 г. — А.Д. Магомедов 215 и М.М. Маммаев 120, в 1960–1970-е гг. С.Ш. Гаджиева — 3200 фотографий.

От экспедиций 1950–1960-х гг. в архив поступили фотографии, представляющие резьбу по дереву, посуду, ковроделие, декоративно-прикладное искусство (амулеты, булавы, пряжки, браслеты, фибулы и др.), оружие (топоры, кинжалы, наконечники стрел и копий и т.д.) Дагестана (НА ИИАЭ ДНЦ РАН. Ф. 6. Оп. 1. Д. 185). Дерево для горцев было одним из самых доступных материалов, что фиксируют фотографии предметов быта: солонок, жаровен, мерок для муки, сосудов и т.д. Далеко не последнюю роль играли промыслы, связанные с обработкой шерсти: ручное вяза-

ние, изготовление сукна, бурок и ковров. На фотографии, сделанной в сел. Ахты Ахтынского района, запечатлен ковер «микрах» XIX в. (общий характер его рисунка близок к азербайджанскому ковру типа «карабах»), на фотографии из Джума-мечети г. Дербента — ковер-сумах («кырхмяк» — «сороконожка»), на фотографии из с. Гоцатль Хунзахского района — медный кувшин с гравировкой (кованый и луженый).

Значителен вклад в формирование собрания НА ИИАЭ ДНЦ РАН А.И. Исламмагомедова (1930—2008), который более 30 лет возглавлял и организовывал этнографические экспедиции и побывал почти во всех селах Нагорного Дагестана. Его фотографии столь точны и документальны, что по общему признанию приобрели значение документальных источников; исследователи их используют при изучении традиционной материальной или духовной культуры, семейного и общественного быта, хозяйства народов горного края. Кратко представим конкретные комплексы.

Одежда отражает национальную самобытность народа, его культурные традиции, художественные вкусы, а также географические, исторические, социально-экономические, семейно-бытовые условия жизни. [Булатова, 2001. С. 83]. Из экспедиции 1966 г. привезены фотографии одежды и традиционных украшений, которые носили аварки сел. Гуниб и Гунибского района (НА ИИАЭ ДНЦ РАН. Ф. 5. Оп. 1. Д. 119-а). Они дают достаточно полное представление о тканях, видах и типах одежды, способах ее ношения. Фотография женского платья «кунта» представляет праздничную верхнюю одежду: оно — из ткани «зарбаб», на кокетке, вшито в талию, широкое в складку, с двойными рукавами, с украшениями на поясе и серебряной застежкой. На фотографии, сделанной в с. Ругуджа представлен полный женский национальный нарядный костюм: нательная рубаха «горде» — широкая, длинная, туникообразного покроя, с широкими рукавами; верхняя рубаха «горде» — такого же покроя из ткани «зарбаб»; головной убор «чухту» — кусок дорогой материи (бархата красного или фиолетового цвета), на который нашиты украшения «маргъал» — бляхи, бусины и подвески, а на уровне висков — «чувал» (лошадки) [Мусаева, 1986. С. 113]; поверх «маргъала» — платки «мучIу» (3-метровый кусок материи из тонкого шелка) и «харай квархьи» (из плотной парчовой ткани с шелковыми кистями, на темно-красном фоне — растительный орнамент). Фотография показывает, что ругуджинские невесты могли позволить себе дорогие свадебные украшения, пришиваемые на дорогие же ткани: жемчуг, серебряные монеты, бирюльки, бусинки, бляшки, медальоны и цепочки. Исследователи считают, что украшения должны были отвлекать внимание от невесты [Алимова, 2013. С. 178].

Украшения в комплексе с одеждой составляют законченный ансамбль, особый у каждой этнической группы [Мусаева, 2008. С. 161]. На ряде фотографий А.И. Исламмагомедова представлены аутентичные украшения

дагестанок (НА ИИАЭ ДНЦ РАН. Ф. 5. Оп. 1. Д. 119-а). Фото, сделанные в с. Ругуджа Гунибского района, фиксируют: нагрудное украшение «куцал», выполненное мастерами с. Гамсутль из серебра в техниках черни, зерни и тиснения, — крупный грушеобразный медальон с прикрепленными к нему мелкими украшениями «ромбовидными», в виде «лепестков» и «огурчиков» [Мусаева, 2009. С. 84]; серебряный женский пояс «рачел» работы лакских мастеров в технике чеканки и зернения, вместе с платьем «хабало» одевавшийся только в торжественных случаях [Султанова, 2007. С. 93]; серьги «кИлкIал» в форме полумесяца с висящими на цепочках подвесками, изготовленные местными ювелирами в начале XIX в.; «маргъал» — налобно-теменное украшение подружки невесты, а также «михъал» и «куцал» — серебряные медальоны с подвесками разных форм и типов, с цепочками и серебряными монетами, нашитыми на перед платья-рубашки «горде» черного цвета. На фотографии, сделанной в с. Тидиб Советского района, — серебряный браслет «кверхъин», филигранной работы, с накладной зернью и крупными кораллами; в пояснении к ней отмечено, что браслеты — принадлежность свадебного или праздничного наряда (их носили только попарно).

Особый интерес для исследователя имеют фотоснимки детских украшений, т.к. традиция их ношения практически утрачена. В с. Кулицма Левашинского района этнограф зафиксировал нагрудное украшение девочек 4–5 лет «цебeбaлeб жo», имеющее покрой фартука с закрытой грудью и воротничком и застегивающееся сзади у шеи (НА ИИАЭ ДНЦ РАН. Ф. 5. Оп. 1. Д. 119-а). Оно сшито из ткани «дарай» зеленого цвета, подкладка из ситца, на груди — серебряное украшение «нахас», по краям пришиты монеты на серебряной цепочке. «Цeбeбaлeб жo» выполняло роль оберега: на него нашивали амулеты «против сглаза» и др. [Исламмагомедов, 2002. С. 227].

Фотографии А.И. Исламмагомедова, сделанные в Табасаранском, Ахтынском, Курахском районах Дагестана, дают представление об одежде лезгин и табасаранцев. На фотографиях из сел. Кужник представлены мужская черкеска «чоха», мужской нарядный бешмет «валжагъ», меховая шуба «ургам» (НА ИИАЭ ДНЦ РАН. Ф. 5. Оп. 1. Д. 119-а).

«Чoхa», парадная верхняя одежда для зимы, изготавливалась из дотканого сукна темно-красного цвета, отрезной по талии лиф — на вате, юбка широкая. Подпоясывалась черкеска поясом, застегивалась на талии, по краю выстрачивалась. По бокам располагались внутренние карманы, подмышкой — карманы для часов. Рукав прямой, неширокий, вшивной, слегка расширен книзу. Низ был выкроен спереди и сзади косым клином. Сзади в талии — фалды, которые закладываются в 4 выступа, по два сзади и по боковым швам. Лиф традиционный, с каждой стороны по 10 газырниц (газырница нашивалась сзади как карман, а потом прострачивалась в про-

дольном направлении на отдельные кармашки). На рукавах от концов до локтя был разрез, в четырех местах схваченный шнуром. Такой же светло-коричневый шнур обрамлял ворот и полы спереди; по бокам находились шлицы.

«Валжагъ», верхняя зимняя стеганная одежда на подкладке, шит из черного сатина, подкладка — из серого сатина, в талии с боков — отрезной, спереди и сзади цельнокроеный. Сзади 4 клина, расширяющиеся к низу, на талии они образуют 4 выступа. Длина — до щиколотки, вырез на груди слегка закругленный углом. Спереди 2 нагрудных кармана. Застежка идет от талии до воротника-стойки, простеганного строчкой; застежка на крючках застегивает наглухо. Рукав вшивной, длинный, одинаковой ширины по всей длине. Карманы — боковые, простеганы строчкой в форме листочков.

«Ургам», домашняя и выходная верхняя зимняя одежда для пожилых мужчин, вышедшая из обихода, — цельнокроеная шуба в форме колокола из 11–12 бараньих шкур, с ложными суживающимися книзу рукавами, длиной почти до пят. Носилась как накидка поверх бешмета, была снабжена отложным воротником шерстью наружу. Этот тип сходен с аварскими и даргинскими мужскими шубами.

В с. Кочхюр Курахского района сделана фотография мужской повседневной шапки «бармакъ» (НА ИИАЭ ДНЦ РАН. Ф. 5. Оп. 1. Д. 119-а) из овчины взрослого барана, с длинным ворсом черного цвета и коротким — коричневого; тулья и дно пришивались с изнанки, шерсть здесь стригли коротко. Детская шапочка «баккай» представлена на фотографии из сел. Кужник (Там же.). Она — на подкладке, макушечная часть подбита ватой и простегана. На фотографии видны все детали головного убора: на макушке в центре — кисточка из цветных шерстяных ниток, макушечная часть и подкладка — из белой бязи, шапочка куполообразной формы, тулья широкая, ее верхняя часть обшита красной лентой, нижняя — черной тканью, переходящей в подкладку (обе части шириной по 1,5 см), средняя — красной и зеленой тканями (лоскуты в виде треугольников). В фотообъектив в сел. Куруш Ахтынского района попал мальчик в традиционных шерстяных носках «кюмитар», которые носили с галошами и чувяками (Там же.). Носки — до колен, связаны узором в две полоски из красных шерстяных ниток, сверху завязаны шерстяной тесьмой.

По результатам экспедиций 1970–1980-х гг. собрание архива пополнилось фотографиями исследователя декоративно-прикладного искусства и художественной культуры народов Дагестана А.Дж. Магомедова (НА ИИАЭ ДНЦ РАН. Ф. 6. Оп. 1. Д. 200). Данный комплекс представляет собой подборку фотографий предметов декоративно-прикладного искусства: вазы, бокалы, подносы, ювелирные украшения и т.д. Приведем несколько примеров. На фотографии, сделанной в с. Кубачи Дахадаевского района, — два серебряных кувшина («мучал»). Левый — позолоченный,

выполнен в технике глубокой гравировки с чеканкой (бежбултан), а отдельные детали — в технике гладкой черни (чибильжи) со светлым узором, орнамент — «туда». Правый — также в технике бежбултан; фон — матовый, гофрированный, светлый (серебряный); узор — гладкий, черновой, орнамент — «туда». На фотографиях из с. Унцукуль Унцукульского района (Там же.) зафиксированы выполненные из дерева, с насечкой металлом, декоративная ваза, которая была представлена во Всероссийской выставке декоративного прикладного искусства самодеятельности художников и мастеров народного творчества (1970), и столик с декоративными блюдами.

Из кубачинской серии отметим следующие фотографии: два браслета из латуни в технике филиграни с позолотой (артель «Художник», 1951); серебряный прибор для коньяка из 4 предметов, выполненный в технике гравировки и черни Р.А. Алихановым — заслуженным художником РСФСР и заслуженным деятелем искусств ДАССР [Магомедов, 1999. С. 54]; пудреница из кости в технике выжигания и насечки; серебряный гравированный ларец (с чернью и позолотой); медный гравированный поднос из Бухары конца XIX в. с сюжетными сценами; две шашки кубачинской и лакской работы, серебряные с позолотой (глубокая гравировка, чернь), рукоятка из слоновой кости с насечкой.

Приведенные нами примеры подтверждают, что фотография точно воспроизводит фиксируемые объекты и события и потому способна дополнять и корректировать информацию других видов источников [Тишков, 2010. С. 4]. Благодаря сохранившимся фотодокументам облегчается идентификация произведений художественного ремесла Дагестана XIX — начала XX в. по характерным признакам региональных художественных стилей и моды на определенные типы украшений, предметов быта, одежды, оружия и т.д.

В Научный архив ИИАЭ РАН за достоверной информацией часто обращаются этнографы, историки, искусствоведы, модельеры, хореографы, преподаватели учебных учреждений. Однако хранящиеся здесь фотодокументы доступны лишь исследователям, живущим в республике или приезжающим в командировки. Проблему доступа к ним позволяют решить электронный каталог и оцифровка с последующим размещением электронных воспроизведений в сети Интернет. Нами начата эта работа. Разделы каталога планируется выделять по типам отображаемых объектов: одежда, украшения, предметы быта, произведения искусства и т.д. Все фотографии просматриваются *de visu*. К каждой на русском языке и языках народов Дагестана создается описание (на основе отчетов, составленных передавшими их исследователями, и наработок ученых) и придумываются «теги» — ключевые слова, которые помогут исследователям быстрее находить нужные им фотографии. «Теги» включают: название предмета,

название села, где сделано фото, способы выделки; если есть — имя автора, национальность того, чьи вещи представлены на фотографии, год съемки и другая уточняющая информация. Любой пользователь, введя интересующее его слово в поле «поиска» электронного каталога, получит список имеющих к нему отношение фотографий. Полученную визуальную информацию можно использовать в процессе исследования, при подготовке статей и монографий, каталогов и атласов, выставок и экспозиций.

На современном этапе развития общества подкрепление текстов визуальными образами привлекает большее внимание читателей, облегчает их восприятие и запоминание. На сегодняшний день остаются актуальными разработка теоретической, методологической и терминологической базы изучения этнографической фотографии, способов ее выделения из всей совокупности, создание классификаций и определение принципов критического анализа. Интерпретация изображений с учетом времени и технологии съемок расширит возможности их использования для задач науки. Работа в данном направлении продолжается, и результаты мы будем привлекать при подготовке электронного каталога фотографий, хранящихся в Научном архиве Института истории, археологии и этнографии Дагестанского ИЦ РАН.

Библиография

Алимова Б.М., Мусаева М.К., Магомедханов М.М. Современная дагестанская городская свадьба // Кавказский город: потенциал этнокультурных связей в урбанистической среде. Санкт-Петербург, 2013. С. 176–199.

Башкиров А.С. Изучение памятников старины Дагестана // Дагестанский сборник. Т. 3. Махачкала, 1927. С. 228–237.

Башкиров А.С. Средневековый памятник дагестанского аула Калакорейш // Труды секции археологии, искусствознания, антропологии и истории Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук. Москва, 1926. Вып. I. С. 54–63.

Булатова А.Г., Гаджиева С.Ш., Сергеева Г.А. Одежда народов Дагестана. Историко-этнографический атлас. Пушкино, 2001. 289 с.

Воронцова Е.А. Информационное обеспечение исторической науки: к постановке проблемы // Материалы Юбилейной международной научной конференции, Москва, 5–6 декабря 2013 г. / Гос. публ. ист. б-ка России. Москва, 2014. С. 363–372.

Гаджиева С.Ш. Одежда народов Дагестана. Москва, 1981. 150 с.

Гарскова И.М. Информационные технологии и информационный подход в исторической науке // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2011. № 4. С. 110–121.

Исламмагомедов А.И. Аварцы. XVIII – начало XX в. Махачкала, 2002. 431с.

Лысенко Ю.М. Деятельность археологических экспедиций в Дагестане. 1920–1930-е гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 3 (29). Ч. II. С. 141–143.

Магомедов А.Дж. Традиционное художественное ремесло Дагестана (XIX – начало XX в) / Отв. ред. Д.М. Магомедов. Махачкала, 1999. 351 с.

Мусаева М.К. XX век: женские украшения в дагестанском быту // Вестник Института истории, археологии и этнографии. 2009. № 4. С. 83–89.

Мусаева М.К. Украшения свадебной одежды аварцев (на примере с. Ругуджа) // Брак и свадебные обычаи у народов Дагестана в XIX – нач. XX в. Махачкала, 1986. С. 112–118.

Мусаева М.К. Функциональные особенности традиционных украшений народов Дагестана // Вестник Института истории, археологии и этнографии. 2008. № 4. С. 157–164.

Султанова М.К. Женский костюм Дагестана: традиции и современность. Махачкала, 2007. 128 с.

Тишков Ю.С. Информация как ресурс экономики знаний // Менеджмент в России и за рубежом. 2010. № 1. С. 3–6.

УДК 94(470)19

Е.В. Головнева, E.V. Golovneva

**ВИЗУАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ
ДЕТСКИХ РИСУНКОВ БЫСТРИНСКИХ ЭВЕНОВ
1920–1930-х ГОДОВ
(ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА Е.П. ОРЛОВОЙ)
THE VISUAL-ANTHROPOLOGICAL SENSES OF THE
CHILDRENS' DRAWINGS OF BYSTRINSKIYE EVENS IN
1920–1930th (CASE OF ELIZAVETA ORLOVA'S ARCHIVE)**

Аннотация: на основе изучения архива этнографа Е.П. Орловой (1899–1976) и проведения полевого исследования на Камчатке рассматривается визуально-антропологический контекст детских рисунков быстринских эвенов 1920–1930-х гг. Детские рисунки анализируются как особый вид визуальной репрезентации культуры, в котором отображается коллективный и индивидуальный опыт, связанный с освоением детьми-эвенами окружающей среды и восприятием ими традиционного образа жизни.

Abstract: Based on archive's analysis and fieldwork in Kamchatka, the visual-anthropological context of the childrens' drawings of Bystrinskiye Evens in 1920–1930th is considered. Childrens' pictures are viewed as a peculiar way of visual representation of culture

as well as visual material on collective and individual experience of Bystrinskiye Evens and their perception of nature and traditional lifestyle.

Ключевые слова: этнография, детский рисунок, визуальные архивы, визуализация, быстринские эвены, фронтир, традиционная культура, Е.П. Орлова, Камчатка, 1920–1930-е гг.

Keywords: ethnography, childrens' drawing, visual archives, visualization, Bystrinskiye Evens, frontier, traditional culture, Elizaveta Orlova, Kamchatka, 1920–1930th.

Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ, проект 18-59-23007 «Опыты изучения и визуальной репрезентации фронтирных территорий России и СССР в визуальной антропологии первой половины XX века: на примере исследований российских и венгерских ученых и кинематографистов».

Интерес к рисункам как средству производства и сохранения знания об изучаемых культурах не является новым в этнографической практике. Более того, народоведение изначально было изобразительным, представляя ими народы на картах и в книгах [Головнев, 2018. С. 11]. Рисункам как прекрасному, подвижному, мобильно-развивающемуся опыту соотнесения человека с природной и культурной средой уделяли внимание многие путешественники и исследователи [Causey, 2017]. Именно рисунки представляют собой первые визуальные изображения туземцев в национальной одежде, предметов их материальной культуры (одежды, утвари) и особенно тех объектов культуры, которые нельзя было привезти с собой из экспедиций (рисунки жилищ).

В XIX в. попытка систематизировать и осмыслить богатое художественное и научное наследие народов Российской империи выразилась, как известно, в появлении уникального 19-томного издания «Живописная Россия», для которого со всех концов страны собирались фотографические и акварельные альбомы и коллекции, находившиеся в правительственных учреждениях и во владении частных лиц. Сочинение «Живописная Россия», помимо прочего, должно было давать наглядное представление о существовании древних самобытных культур коренных народов России [Живописная Россия 1881–1901]. Например, ученый-сибиревед В.Г. Богораз-Тан особо отмечал необходимость изучения рисунков туземцев Севера, которые, на его взгляд, «отличаются художественными способностями, рисуют с большим мастерством на дереве, на коже, охрой и сажей, режут на кости, изящно вышивают» [цит. по: Jochelson, 1913].

В 1920–1930-х гг. наряду с текстовым описанием этнических культур и художественно-научными репрезентациями отдаленных территорий СССР определенный интерес стали вызывать также детские рисунки коренных народов Сибири и Дальнего Востока, хотя в корпусе этнографического знания внимание к ним оставалось все же весьма незначитель-

ным. В 1925 г. в журнале «Живая старина» была опубликована работа П.П. Хороших «Об изучении детских рисунков туземных племен Сибири» [Хороших, 1925], а в 1926 г. в Иркутске — книга П.Ф. Требуховского «Детский рисунок туземных народов Сибири» [Требуховский, 1926], в которой содержался обширный сравнительный материал и отмечались перемены в графике и тематике рисунков современных детей-северян. В 1930-е гг. в Москве и Ленинграде были организованы выставки детских рисунков туземцев Севера, привлёкшие внимание советских писателей, педагогов и искусствоведов.

В данной статье внимание фокусируется на способах видения культуры и окружающего пространства, представленных в мировоззрении детей одного из самобытных этнокультурных сообществ Камчатки — быстринских эвенов [Бергман, 2000; Гурвич, 1960; Дитмар, 2009; Кириллова, 2012; Кузаков, 1968; Орлова, 1930; Robert-Lambelin, 2004]. Наше исследование строится на результатах ретроспективного анализа архива этнографа Е.П. Орловой (фактически впервые вводимого в научный оборот), изучавшей группу быстринских эвенов на Камчатке в первой половине XX в. Этот архив с 1927 г. хранится в фондах Камчатского краевого объединенного музея (Петропавловск-Камчатский) и частично — в Быстринском районном этнографическом музее (с. Эссо) (БЭМ). Данный архив представляет собой уникальную коллекцию текстовых и визуальных источников по культуре народов Сибири и Дальнего Востока (ительменов, коряков, эвенов, алеутов). В частности, он содержит более 200 аннотированных самой Орловой фотографий, рисунков и документов, собранных ею на Камчатке, Дальнем Востоке и Сахалине в 1920—1930-е гг.

Е.П. Орлова (1899—1976), выпускница этнографического факультета Петроградского географического института, оказалась на Камчатке в 1925 г., когда начались планомерный выезд к малоизученным народам экспедиций Комитета Севера и подготовка к проведению обследования, получившего название «Приполярная перепись». Маршрут Орловой как одного из регистраторов переписи и профессионального этнографа пролегал по южной части Тигильского и северной части Большерецкого районов Камчатки и проходил с сентября 1926 г. по апрель 1927 г. Орлова стала одной из первых советских учительниц, обучавших грамоте быстринских эвенов. Выучившись самостоятельно эвенскому языку, этнограф принимала активное участие в создании письменности у эвенов на основе русского алфавита (эта письменность появилась в 1936 г.), а также в разработке школьных программ и учебников для преподавания эвенского языка.

Являясь умелой рисовальщицей, создававшей полихромные пейзажные зарисовки изучаемого края, Е.П. Орлова уделяла особое место в своей преподавательской деятельности детским рисункам, которые она даже готовила к печати. В своих экспедиционных записках она отмечала: «Ко-

пировала рисунки ламутов и коряков я сама. К сожалению, пришлось пренебречь массой великолепных рисунков ламутов, исполненных красками. Передача их тушью дает только их остов, скелет рисунка, и поэтому к печати пришлось подготовить наиболее примитивно исполненные рисунки» (ККОМ. ОФ. Д. 37380. Л. 1).

В Камчатском краевом областном музее (ККОМ) сохранилась коллекция ламутских рисунков, датированных 1926, 1927 и 1931 г. Эти аутентичные изобразительные свидетельства содержат информацию о том, какие визуальные знаки и символы выбирали дети для ориентации в окружающем мире, какие образы у них доминировали и хранились в их памяти.

В сюжетном плане тематика, связанная с традиционным образом жизни, — основная в детских рисунках быстринских эвенов 1920—1930-х гг. На первом плане в них — связь природы и человека, преобладание живого, динамического реализма, основой которого является мировосприятие охотников, рыболовов, кочевников-оленоводоов. Природа, в представлениях эвенов, наделена чувствительностью; субъективно считается, что роль человека, ведущего традиционное природопользование, активна и любое его действие (или бездействие) вызывает ответную реакцию природы [Сирина, 2008. С. 124]. Как отмечает Е.П. Орлова, в 1926—1927 гг. быстринские эвены вели полунатуральное хозяйство, основу жизни составляло оленеводство, доставлявшее все необходимое для их жизни. На втором месте стоял пушной промысел; на средства от продажи пушнины эвены покупали: порох, дробь, табак, чай, сахар, мануфактуру (но покупные товары и продукты составляли незначительную долю в обиходе их жизни). Рыболовство играло подсобную роль, внося разнообразие в довольно однообразный мясной стол (БЭМ. 262/3. Л. 155). Мужчина-орочел, таким образом, нес на своих плечах три основных занятия, дающие средства к существованию: оленеводство, охоту и рыболовство. Занятия женщин — возведение и содержание на стоянках временных жилищ — чумов, сбор и заготовка дикоросов, помощь мужчинам в уходе за оленями.

В эвенских рисунках визуально отражены начало и конец освоенного пространства, хорошо знакомая местность и опыт ее переживания. По словам Орловой, в пути орочел ориентируется орфографией местности, знания о которой приобретаются в детстве, собственным чутьем и здравым смыслом (Там же. Л. 159). Трудовой день ламутов Камчатки в 1926—1927 гг. проходил приблизительно в таком порядке: в 5—6 часов поднимались женщины и готовили чай; несколько позднее, часов в 6—7, вставали все люди и принимались «чаевать». После чая мужчины выходили на улицу и работали около юрты: чинили санки, нарты, делали лыжи, заменяли для них ременные крепления, кормили собак и выполняли много других мужских дел. Женщины управлялись в юрте: выделывали шкуры, шили, чинили, убирали, занимались детьми и готовили пищу. Над

очагом подвешивали большие котлы (2–3 ведра), наполняли их кусками оленьего мяса и варили его. В 9 часов ламуты завтракали, т.е. ели вареное в малом количестве воды оленье мясо. После завтрака — снова крепкий чай и выход на работу. Люди, которые стерегли табуны, вели примерно тот же образ жизни (Там же. Л. 129).

Природа в рисунках быстринских эвенов может сохранять автономию от человека или включать человека и производные его труда: юрту, соба-чью упряжку, предметы быта, особенно часто — предметы кузнечного дела. Мальчишки-эвены 4–5 лет имели собственный маленький нож, который носили, как и взрослые, через плечо. С 6–7 лет мальчикам дарили соответствующие их росту модели ружья, лук и копья, которыми они, играя, учились владеть и пользоваться. Мальчикам поручалось проверять ловушки и силки и самим устанавливать петли на мелких зверьков. С 10–12 лет им давали настоящее оружие и позволяли охотиться рядом со взрослыми [Титорева, 2016. С. 237]. Этот опыт также находит отражение в детских рисунках эвенов.

Рисунки — это также наложенная на пространство схема психологических переживаний, связанных с периодом детства. Быстринские эвены привыкли жить довольно обособленно, в междуречье рек Уксичана и Быстрой, богатыми рыбой реками и горячими подземными источниками, среди густого леса, славившегося лиственницей, и заниматься табунным оленеводством. Эвенские дети обладали достаточно высокой степенью личной свободы. Входя в жилище, гость наряду со взрослыми приветствовал детей, здоровался с ними за руку, серьезно расспрашивал их о жизни, о новых событиях, о последней кочевке или о промысловых успехах [Николаев, 1964. С. 140]. Потребность в поддержании родственных связей и традиционного уклада жизни объяснялась, помимо прочего, отличительными особенностями характера быстринских эвенов, для которых, по сведениям Е.П. Орловой, были свойственны коллективизм, взаимовыручка и взаимоуважение. Этнограф отмечает, что «детей никогда не наказывали побоями, а воспитывали в трудовых навыках, “не сюсюкая”, а относясь серьезно, с уважением к достоинству будущих работников. У ламутов уважение к старшим стояло на самом высоком уровне, оно было непременным требованием общественной жизни. Труд был распределен между всеми членами трудового ламутского общества и поэтому не казался наказанием» (БЭМ. 262/3. Л. 125).

Основные персонажи детских рисунков быстринских эвенов — животные (собаки, медвежата и др.), образы, почерпнутые ими из живой действительности, из собственного опыта и наблюдений. Так, медведь у ламутов рассматривался как прашур, отношение к нему было почтительное, как вообще ко всем старикам; они были убеждены, что нельзя говорить плохое о медведе, т.к. он все слышит через двойные кости лап, положив голову на

передние лапы (Там же. Л. 127). Собака у эвенов часто выступала объектом дарения, а сама практика дарения собак поддерживала эмоциональный климат в сообществе [Сирина, 2016. С. 300]. Е.П. Орлова специально отмечает, что ламуты никогда не убивали собак, даже старых и инвалидов, считая, что нельзя убивать собаку, которая верно служила тебе и работала: «Пусть сама умрет; корму-то хватит», — говорили они. Собака была незаменима при охоте на пушного зверя (Там же. Л. 124) и считалась лучшим другом детей — «ну-ка загорюй, как она поймет; а то и от смерти спасет» (БЭМ-НВФ-106. Л. 87).

Особое место в детских изображениях всегда занимают олени, а самих быстринцев именуют «оленными всадниками». Олень выступает связующим звеном между водной и горной системами. Именно ритм оленя организует жизненное пространство тунгуса-кочевника: только дорога оленя становится дорогой кочевника. Олень в эвенской культуре является чистым и почитаемым животным (в некоторых семьях были священные олени, на которых не ездили, было распространено гадание по оленьей лопатке и т.п.), поэтому неудивительна столь частая его репрезентация в художественном творчестве: «на рисунке изображено, как кочуют, вот же, это наши предки, вместе с пестрыми оленями, кочующие, как будто оленей ведут за собой изображено, ведущие караван оленей» [Одежда и прикладное искусство, 2018. С. 173].

При этом в «оленьих» рисунках нет фантастических и символических образов, порожденных более поздними традициями культового искусства; рисунки имеют точный адрес во времени и пространстве, скорее в них (особенно в профильных изображениях оленей, схематичном изображении человека) сохраняется «неолитическая» художественная традиция. Эта традиция вообще широко была представлена в искусстве народов Крайнего Северо-Востока, и традиционно эвенкам присущи геометрические формы в виде кругов, полос, квадратов, треугольников, ромбов и др. [Алексеева, Варавина, 2017. С. 16]. По словам жительницы Быстринского района, эвенки Октябрины Николаевны Индановой: «У каждого народа, живущих на Камчатке, существуют свои узоры... вот этот самый основной орнамент у нас, эвенов, он как бы зашивается частями, кроется отдельно, отдельными частицами орнамента: вот эти ромбики, эти линии, эти палочки — все это кроется отдельно. И оно у каждой мастерицы по цвету выбрано по своему вкусу, что, какой ромбик представлять на этом орнаменте. Значит, для каждой мастерицы тот орнамент, который она создает своими руками, означает свое» [Одежда и прикладное искусство, 2018. С. 204].

Авторами сохранившихся в архиве Е.П. Орловой рисунков являются в основном мальчики, которые в большей степени верны традициям своих предков-охотников. Орлова отмечает, что 9-летние орочел твердо знали круг своих обязанностей: разводили костер, набирали воду в чайники и

котелки, подавали родителям детали упряжи, привязывали и отвязывали лошадей и приводили их для седлания. Не было ни одного случая ослушания, хотя родители никогда не кричали на мальчиков и даже не повышали тона голоса. Мальчики были веселы, резвы, вежливы, но не назойливы (БЭМ 262/3. Л. 135). Судя по рисункам из архива Орловой, мальчики чаще рисовали: панорамные виды, которые можно было увидеть с горы или сопки; традиционное жилище (юрту); оленей, птиц и деревья, с которыми имели непосредственный (а не опосредованный — через книжные иллюстрации и экскурсии) опыт взаимодействия.

Проведенный нами анализ детских рисунков быстринских эвенов показывает преобладание в них живого реализма, умение видеть и понимать мир по-своему, способность отобразить не только внешний облик предметов, но и их сущность, свободное изображение на плоскости всевозможных предметов, умение сочетать образы и целые картины, анимизм изображаемого, сходство рисунков с оригиналом, наличие типично глубинного чувства ритма. Детский рисунок представляет собой особый вид визуальной репрезентации культуры, в котором, как известно, отображается не только коллективный опыт, но и субъектность ребенка, собственные личные схемы его развития, что связано, помимо прочего, с детской памятью и предыдущим опытом. Детский рисунок отражает также определенное и внутренне связанное обрамление мира ребенка, является формой визуализации его «я» [Jameson, 2007].

Применительно к традиционной культуре можно утверждать, что рисунки детей коренных народов становятся значимой формой визуально-антропологической репрезентации их культуры, а также территории их проживания в условиях дефицита письменных свидетельств и, соответственно, представляют собой интересный материал для научного анализа. По сравнению с письменными источниками они в наглядной форме отражают ценностные ориентации и эмоциональное отношение к окружающему миру носителей определенной культуры, и в этом плане обеспечивают труды историков дополнительной, порой сложно вербализуемой информацией, касающейся антропологии детства и индигенных исследований. Детские рисунки, помимо прочего, в наглядной форме помогают ученым понять, какие сюжеты и персонажи включаются в нарратив культуры (или исключаются из него), какие эталоны существуют в культуре и как упорядочивается информация в соответствии с логикой изображения.

Библиография

Быстринский этнографический музей (с. Эссо, Камчатка) (БЭМ). Ф. 200: Гурвич И.С. Быстринские эвены Камчатской области.

БЭМ. Ф. 262/1: Е.П. Орлова «Изменения быта и культуры народов Севера Камчатки в Советский период». Ч. 1: Ительмены и коряки (1963–1964).

БЭМ. Ф. 262/3: Е.П. Орлова «Изменения быта и культуры народов севера Камчатки в Советский период». Часть II (ламуты-эвены-орочел).

БЭМ. Ф. 259. Итоги переписи северных окраин Дальневосточного края. 1926–1927 гг. Благовещенск, 1929.

БЭМ. Ф. 106. Орлова Е.П. Хозяйственный быт ламутов Камчатки.

Камчатский краевой объединенный музей (ККОМ). ОФ. Д. 37380. Архив Е.П. Орловой.

Алексеева Е.К., Варавина Г.Н. Визуализация геоландшафта в традиционной орнаментальной культуре эвенов Якутии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 5. С. 15–17.

Бергман С. По дикой Камчатке / Пер. на рус. А. Натиня. Петропавловск-Камчатский, 2000. 165 с.

Головнев А.В. Этнография в российской академической традиции // Этнография. 2018. Вып. 1. С. 6–39.

Гурвич И.С. Эвены Камчатской области // Современное хозяйство, культура и быт малых народов Севера. Труды Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая АН ССР. Новая серия. Москва, 1960. Т. LVI. С. 63–91.

Дитмар К. Поездки и пребывание в Камчатке в 1851–1855 гг. Петропавловск-Камчатский, 2009.

Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении / Под общ. ред. П.П. Семенова. Санкт-Петербург, 1881–1901. 305 с.

История и культура эвенов: историко-этнографические очерки / Отв. ред. В.А. Тураев; РАН, Дальневосточное отделение, Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока. Санкт-Петербург, 1997. 187 с.

Кириллова А.И. Быстринские эвены: история изучения и выделения группы // Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2012. № 1 (16). С. 113–120.

Кириллова А.И. Трансформация традиционного общества быстринских эвенов (с 20-х гг. XX века по начало XXI в.). Автореферат дис..канд. ист. н. Кемерово, 2015. 28 с.

Кузаков К.Г. Заметки об эвенах-быстринцах // Краеведческие записки. Якутск, 1968. Вып. 1. С. 64–70.

Николаев С.И. Эвены и эвенки юговосточной Якутии. Якутск, 1964. 201 с.

Одежда и прикладное искусство эвенов Быстринского района / Сост. Эрих Кастен, Р.Н. Авак. Verlag der Kulturstiftung Sibirien SEC Publication, 2018. 277 с.

Орлова Е.П. Ламуты полуострова Камчатки // Советский Север. 1930. № 5. С. 39–48.

Сирина А.А. Заметки об оленегонных собаках у эвенов // Евразия в кайнозое. Стратиграфия, палеоэкология, культуры. 2016. № 5. С. 297–302.

Сирина А.А. Чувствующие землю: экологическая этика эвенков и эвенов // Этнографическое обозрение. 2008. № 2. С. 121–138.

Титорева Г.Т. Воспитание детей в кочевой семье эвенов Приохотья // Россия и АТР. 2016. № 3 (93). С. 234–243.

Требуховский П.Ф. Детский рисунок туземных народов Сибири. Иркутск: Секция школьного краеведения ВСОРГО, 1926. 55 с.

Хороших П.П. Об изучении детских рисунков туземных племен Сибири [Опыт инструкции]. Иркутск, 1925. 16 с.

Causey A. Drawn to see: Drawing as an ethnographic method. USA: University of Toronto Press, 2017.

Jameson F. Postmodernism of cultural logic of late capitalism // New Left Review. 2007. №. 3. P. 53–94.

Jochelson W. The country of Kamchadals / Typescript prepared by I. Summers and D. Koester.

Publications of the Jesup North Pacific Expedition. Vol. 8. Part 3. Leiden – N. Y., 1913.

Robert-Lamblin J. The recent ethnohistory and contemporary situation of the Evens in Bystrinshij region (Central Kamchatka, Russian Far East) // Revue d etudes comparatives Est-Oust. 2004. V. 42. I. 4.

УДК 930

Л.А. Сидорова, L.A. Sidorova

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ИСТОЧНИК
ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЯ СОВЕТСКИХ
ИСТОРИКОВ (ВЫСТАВКИ АХР И ОХР В ВОСПРИЯТИИ
С.А. ПИОНТКОВСКОГО)**

**FINE ARTS AS A SOURCE FOR STUDYING THE WORLDVIEW
OF SOVIET HISTORIANS
(EXPOSITIONS OF THE ASSOCIATION OF REVOLUTIONARY
ARTISTS AND THE ASSOCIATION OF REALIST ARTISTS IN
THE PERCEPTION BY S.A PIONTKOVSKY)**

Аннотация: статья посвящена изучению эвристического потенциала источников визуальной информации для изучения основ мировоззрения и исследовательской деятельности советских историков. В качестве примера рассматривается реакция историка-марксиста С.А. Пионтковского на картины художников-членов Ассоциации художников революции и Объединения художников-реалистов и содержание самих этих живописных полотен. Показано, что классовость являлась ключевым качеством Пионтковского в профессии и в жизни.

Abstract: the article is devoted to the study of the heuristic potential of visual sources for studying the basics of the worldview and research activities of Soviet historians. As an example, we consider the reaction of the historian-Marxist S.A. Piontkovsky to the paintings of artists-members of the Association of Revolutionary Artists and the Association of Realist Artists and the content of the paintings themselves. It is shown that classiness was the key quality of Piontkovsky in the profession and in life.

Ключевые слова: источники визуальной информации, изобразительные источники, изобразительное искусство, историки-марксисты, историки «старой школы», идеология, классовость, Ассоциация художников революции, Объединение художников-реалистов, С.А. Пионтковский.

Keywords: sources of visual information, visual sources, fine arts, Marxist historians, historians of the “old school”, ideology, classiness, the Association of Revolutionary Artists, the Association of Realist Artists, S.A. Piontkovsky.

Глубокий и всесторонний анализ содержания любого историографического источника, будь то монографии, статьи или прочие документы, вышедшие из-под пера историка, определение их научной значимости предполагает знакомство современного исследователя с обстоятельствами жизни и творчества авторов этих произведений, их мировоззрением. Тексты монографий или статей сами по себе, в отрыве от личности их автора и условий написания, не раскрывают всех сторон и особенностей своего содержания. Только понимание того, кем и когда был создан тот или иной научный труд, какие задачи предполагалось в нем решить, может служить залогом его объективной оценки в контексте современной ему культуры. Поэтому весьма актуальным является поиск дополнительных источников, которые дали бы возможность проникнуть в творческую лабораторию историка, в какой-то мере осветить его общественные и научные предпочтения. Естественный путь для этого — изучение эго-документов того, чье творчество подлежит анализу.

Как известно, корпус источников личного происхождения, оставленных советскими историками, не слишком велик. Тем не менее, эго-документы видных представителей исторической науки, как хранящиеся в архивах, так и опубликованные за последние 10—20 лет, имеют большой научный потенциал. Однако даже при наличии их дневников, переписки или воспоминаний эти документы далеко не всегда легко обнаруживают скрытую в них информацию, особенно когда она касается внутреннего мира их создателей. В этой связи оказывается небезполезным обратиться к событиям или художественным образам, которые запечатлены ими на страницах их эго-документов и, на первый взгляд, прямого отношения к их научному творчеству не имеющих. При этом стоит адресоваться также непосредственно к источнику, вызвавшему рефлексию историка и послужившего поводом для его раздумий. Изучение документа помогает лучше понять ход его мысли,

особенности мировосприятия и, в конечном счете, принципы профессиональной деятельности.

В качестве примера обратимся к дневниковым записям одного из первых советских профессиональных историков-марксистов С.А. Пионтковского [Дневник, 2009]. Сергей Андреевич Пионтковский (1891—1937) родился в профессорской семье. Его отец, А.А. Пионтковский (1862—1915), заведовал кафедрой уголовного права юридического факультета Казанского университета, в 1914 г. был избран его деканом. В том же году С.А. Пионтковский закончил историко-филологический факультет этого университета и был оставлен для приготовления к профессорскому знанию по русской истории. Профессор русской истории Н.Н. Фирсов дал своему ученику благожелательную рекомендацию: «Личные собеседования С.А. Пионтковского по научным вопросам со мной всегда обнаруживали в нем истинную преданность его своему призванию, как готовящемуся специалисту по русской истории, которой он занимался и занимается с искренним увлечением» [Литвин, 2009. С. 33].

А.Л. Литвин, опубликовавший дневник историка, в своем введении к нему привел еще один отзыв о будущем молодом ученом. Профессор Д.А. Корсаков, под руководством которого С.А. Пионтковский готовил магистерскую работу, в отчете за 1915 г. отметил усердие подготавливавшегося, но находил, что его источниковедческая подготовка оставляла желать лучшего. Помимо этого было сказано, что «Пионтковский находится под влиянием случайных современных воззрений» [Там же].

Более чем сдержанным было мнение о С.А. Пионтковском М.М. Богословского, которое он оставил в своем дневнике. Приведем этот фрагмент полностью: «26 сентября [1915 г.]. Суббота. Утром прогулка по Девичьему полю. Затем над биографией Петра. Помешал мне явившийся из Казани оставленный там при университете С.А. Пионтковский, державший государственные экзамены в бытность мою в Казани председателем комиссии. Он и тогда показался мне весьма недалеким и оставлен был ради того, что сын профессора: “по отцу и сыну честь”. Сегодня я еще более убедился в этом. Он разошелся с женою, весьма миловидною и умненькою особою, прекрасно одновременно с мужем державшею те же экзамены, много лучше мужа. Он хочет жить в Москве и просил позволения посещать семинарии. Представления о магистерском экзамене у него смутны. Битый час, как и в Казани, я ему разъяснял наши требования. Семинарии посещать ему, конечно, может быть полезно» [Богословский, 2011. С. 83—84].

Приведенные суждения трех профессоров русской истории, Казанского и Московского университетов, на первый взгляд мало совпадающие между собой, рисуют, тем не менее, довольно-таки цельный образ С.А. Пионтковского: в нем были усердие и увлеченность, в т.ч. и новыми социальными теориями, и видимые лакуны в профессиональной исторической

подготовке. Все это вместе взятое во многом определило его дальнейшую судьбу историка и человека, в котором революционный энтузиазм одерживал победу над научными штудиями.

С.А. Пионтковский участвовал в студенческом революционном движении, в 1919 г. вступил в РКП(б). В 1919–1920 гг. работал в Высшем институте народного образования в Казани. С 1920 г. он в Москве: член первого состава Истпарта, участвовал в создании Архива Октябрьской революции; с мая 1921 г. — профессор Коммунистического университета им. Я.М. Свердлова и одновременно заместитель редактора журнала «Пролетарская революция». С 1922 г. — преподаватель, затем профессор 1-го МГУ, в 1930-е гг. — профессор Института истории и философии (с 1933 г. — Московский институт философии, литературы и истории) и Института красной профессуры. С.А. Пионтковский являлся составителем хрестоматий по истории Октябрьской революции и Гражданской войны, автором историографической работы «Буржуазная историческая наука в России» [Пионтковский, 1931], популярно-исторических очерков по истории Октября и рабочего движения в России [Пионтковский Сергей Андреевич, 1968. Стлб. 151–152].

Характеризуя его творчество, А.Л. Литвин писал, что «в своих работах Пионтковский был категоричным, догматичным и конформистским. Он был среди тех, кто создавал тогда историко-партийную науку, кто хотел выжить, но иногда не успевал за быстро меняющейся политической конъюнктурой в стране, иногда же, наоборот, позволял себе излишне категоричные суждения. Таковые очевидны в его рассуждениях и кажущейся классовой ненависти к “буржуазным историкам”» [Литвин, 2009. С. 29]. Не оспаривая высказанное суждение в целом (хотя, полагаю, многие его аспекты требуют уточнения), остановлюсь на последней его фразе, а именно — «кажущейся классовой ненависти к буржуазным историкам», и попробую доказать, что классовая ненависть для С.А. Пионтковского была вполне реальным, а не мнимым фактором его профессиональной деятельности.

Конечно, это можно сделать и на основе анализа только эго-документов самого С.А. Пионтковского. Его дневник предоставляет для этого достаточно материала. Так, весьма показательна запись, относящаяся к октябрю 1927 г. В ней Сергей Андреевич описывает свою работу в Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН), где он был секретарем секции русской истории. Его амбиции этим не ограничивались: «Уже не за горами тот день, когда я стану секретарем всего Института истории, т.е. фактически возьму на себя руководство подготовкой аспирантов в области исторических дисциплин». И эти планы зиждидились в значительной степени на классовой розни. «В РАНИОНЕ подготовка аспирантов — это вопрос борьбы воспроизвод-

ства нашей и буржуазной идеологии, и вокруг подготовки аспирантов, вокруг организации работы всего РАНИОНа уже разворачивается классовая борьба» [Дневник, 2009. С. 86].

Однако чтобы отвести всякие сомнения в наличии элементов конформизма или неискренности в отношении молодого историка-марксиста к поколению историков «старой школы», показать, что боролся он с ними в прямом смысле слова не за страх, а за совесть, обратится к оценкам, данным им не своим коллегам по историческому цеху, а современным ему российским художникам и их произведениям, тем более что в дневнике им оставлены интересные свидетельства о посещении в 1928 и 1931 г. нескольких художественных выставок. А для того чтобы лучше понять С.А. Пионтковского и особенности его восприятия показанных на тех выставках полотен, обратится к изобразительным источникам, каковыми являются увиденные им картины.

Запев Пионтковского к изложению своих впечатлений сразу демонстрирует отнюдь не возвышенно-философское отношение историка к увиденному. «Ну, ходил на выставки, ну, ходил в театры, одним словом, на практике вкушал культурную революцию» [Там же. С. 119], — с такой сентенции он начал излагать подробности своих культпоходов.

Из состоявшихся в 1928 г. в Москве выставок, которых было, как написал С.А. Пионтковский, «тьма», он побывал на трех, в т.ч. на 2-й выставке Объединения художников-реалистов (ОХР; создано в январе 1927 г. группой членов Товарищества передвижников и Союза русских художников, после недолгого пребывания их в Ассоциации художников революционной России: В.К. Бяльницким-Бирулей, А.М. Васнецовым, Л.В. Туржанским и др. Подробнее см.: [Золотой век, 1992. С. 218–219]) и выставке «X лет Красной Армии», организованной Ассоциацией художников революции (АХР; это название принято в 1928 г. на I Всесоюзном съезде Ассоциации художников революционной России /АХРР/, образованной в мае 1922 г. по инициативе ряда членов Товарищества передвижников, Союза русских художников и Общества художников московской школы. Первый председатель — П.А. Радимов; в числе участников — И.И. Бродский, Б.М. Кустодиев, И.И. Машков, А.А. Рылов, А.А. Дейнека, К.С. Петров-Водкин, К.Ф. Юон и мн. др. Подробнее см.: [Там же. С. 23–27]).

Эти два объединения российских художников, несмотря на их общую приверженность реализму, имели важные отличия. Художники АХР писали в стиле «героического реализма». Приоритет отдавался изображению революционного преобразования общества, его наиболее значимым и ярким моментам. Задача объединения формулировалась как служение пролетарской революции. Содержание и сюжет картин были непосредственно связаны с Октябрьской революцией и Гражданской войной и носили открыто

классовый характер. Стоит заметить: классовость трактовалась исходя из того, что, а не как, было изображено на полотне. Такое понимание цели творчества послужило поводом к выходу ряда художников из АХР и создания ими ОХР. Члены нового объединения считали, что смысл произведения живописи не должен был быть ограничен сюжетом работы. Они отстаивали возможность мастера рисунком, художественно-колористическими средствами передавать внутреннее содержание своего замысла, считая, что идейное наполнение картины не идентично изображенному на ней.

Пионтковскому как воинствующему историку-марксисту оказались близки работы художников АХР, что закономерно: эти художники объединились на платформе, принципы которой совпадали с его собственными взглядами. В декларации, принятой на 1-м съезде АХР 3 мая 1928 г. (где выступили А.В. Луначарский и Ем. Ярославский), была поставлена задача «художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность» [Там же. С. 27].

Выставки АХРР (АХР) проводились с большим размахом, при поддержке партийно-государственных и общественных структур. В 1928 г. выставка картин АХР была посвящена 10-летию Гражданской войны в России. С.А. Пионтковский побывал на ней четыре раза и назвал ее «самой замечательной». Особенно интересной она была, по его мнению, тем, что в ней проявилось «выступление нашего искусства, если не пролетарского, то выступление пролетариата в искусстве» [Дневник, 2009. С. 119]. Вместе с тем им отмечено, что не все выставленные картины имели должное классовое звучание: «Есть ряд батальных картин, которые при изменении подписей под ними могут быть выставлены на любой буржуазной выставке» [Там же]. Этим работам он противопоставил несколько картин, «навязанных исключительно нашей эпохой, нашими днями» [Там же].

Весьма снисходительно и даже как-то свысока отозвавшись о художниках, участвовавших в этой выставке: «Художники АХР не плохие мастера, совсем не плохие пейзажисты, есть даже наличность у некоторых на них ставить социальные проблемы в искусстве», — С.А. Пионтковский выделил, тем не менее, «ряд напряженных, приковывающих к себе внимание не только своим содержанием, но и выполнением, мастерством, живописью гармоничных сильных картин» [Там же]. Сами работы художников и их имена им названы не были, но, полагаю, среди них не могло не быть «Обороны Петрограда» А.А. Дейнеки или «Смерти комиссара» К.С. Петрова-Водкина, демонстрировавшихся на этой выставке.

Одновременно с неоднократным посещением выставки АХР С.А. Пионтковский побывал на второй выставке живописцев ОХР (первая состоялась в феврале—марте 1927 г.) — недавно созданного творческого объединения, которое ставило перед своими членами совсем иные задачи, чем

АХРР, и из состава которой они незадолго перед тем вышли. Главной целью было названо «продолжение прерванной работы в условиях, необходимых для ее процветания, а также для поднятия мастерства членов общества, для передачи этого мастерства подрастающему поколению художников и для обслуживания широких масс в области культуры изобразительного искусства» [Золотой век, 1992. С. 218]. Преобладали на этой выставке пейзажи и бытовой жанр.

Сравнивая свои впечатления от работ, экспонировавшихся на выставках АХР и ОХР, С.А. Пионтковский анализировал увиденное с двух позиций — художественной и классовой. «Там живопись, на ОХР, не плохая, мастера, даже можно сказать, хорошие живописцы, но при всем этом в пейзажах, лужках, закатах, коровках нет никакого содержания, отсутствие социального содержания» [Дневник, 2009. С. 119], — вынес он свой вердикт. Как и в случае с выставкой художников революции, историк не назвал ни авторов, ни конкретных работ, остановивших его неблагоприятное внимание. Но они, как и в первом случае, достаточно легко угадываются. Так, не могли не войти в это число выставленные на ней работы Л.В. Туржанского, одновременно реалистичные и импрессионистские, скромные по палитре, но оттого не менее выразительные, изображавшие преимущественно непритязательные сельские пейзажи с лошадами. Все полотна художников ОХР выглядели в глазах С.А. Пионтковского единым и чуждым ему (не эстетически, а идейно) потоком: «Они создают социально свои картины с содержанием контрреволюционным, враждебным нам» [Там же.].

С.А. Пионтковский соглашался признать профессионализм владения кистью художников ОХРа и их приоритет перед АХРовцами в художественности исполнения: «Быть может, живописцы ОХР, как живописцы, сильнее тех, кто принимает участие на выставке АХР» [Там же. С. 119–120]. Но их профессиональное искусство само по себе мало что для него значило. Как и для большинства членов АХР, дидактическое содержание полотен было для него важнее их художественного воплощения, хотя, конечно, необходимо заметить, что многие художники обоих объединений имели хорошую профессиональную подготовку.

Конечный вывод С.А. Пионтковского, сделанный при сопоставлении обеих выставок, состоял в том, что «художники АХР пытаются идти в ногу с революцией и с большим трудом, но все же подошли к сознанию необходимости сочетания живописного мастерства с социальным содержанием картины. А ОХРовцы застыли на той позиции, которую занимали реалисты и передвижники перед революцией» [Там же. С. 120].

В оценках С.А. Пионтковский полностью разделял официальную точку зрения на творчество художников, создавших ОХР. В своей книге «Художественные группировки за последние 25 лет», изданной в 1930 г. и, что

примечательно, издательством АХР, известный впоследствии советский искусствовед В.М. Лобанов (член-корреспондент Академии художеств СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, зять и хранитель творческого наследия В.А. Гиляровского) охарактеризовал представленные на двух выставках ОХР (которыми и ограничилась выставочная деятельность этого объединения) полотна. Он считал: в них живописцы ОХР продемонстрировали «не столько свои реалистические, сколько натуралистические тенденции, в своей значительной части уже пережитые советским изоискусством» [Лобанов, 1930. С. 142]; созданные ими картины «так ярко окрашены были обывательской психологией, пафосом тихой и мирной жизни с ее маленькими печалью и радостями, абсолютно несовместимыми с пафосом и ритмом сегодняшнего дня», что это ставило художников ОХР «вне активно действующих сил современного изофронта» [Там же. С. 142–143].

Продолжая свои рассуждения о приоритете идейно-классового момента в живописи, С.А. Пионтковский связал сам факт создания АХР и ОХР и проведенных ими выставок с существованием классовой борьбы в советском обществе. «Наличность этих двух выставок в замаскированной форме, но вновь подтверждает о продолжающейся борьбе двух укладов — старого, уходящего буржуазного, и нового пролетарского, социалистического» [Дневник, 2009. С. 120].

С сугубо классовой позиции подошел С.А. Пионтковский и к оценке живописных и графических работ, созданных вне реалистической традиции русского изобразительного искусства. В апреле 1931 г. он побывал на выставке группы «13» (получила название по числу участников выставки, организованной в Москве в 1929 г.; включала в основном художников-графиков, творчеству которых присуще стремление эмоционально воспроизвести современную действительность), проходившей в актовом зале МГУ с 18 по 30 апреля. Ее он охарактеризовал как «откровенно контрреволюционную выставку “Промпартии” в искусстве» [Там же. С. 423] («Дело Промпартии» — судебный процесс в СССР по делу о вредительстве в промышленности, состоявшийся 25 ноября — 7 декабря 1930 г.).

На ней были выставлены и четыре зарисовки пером Д.Д. Бурлюка. Присутствие работ «белогвардейского эмигранта, бывшего вождя русского футуризма», воспринимавшегося всеми в качестве главного участника выставки «13», особенно задело Пионтковского [Там же.]. Основным критерием оценки вновь стала политика, а не художественные искания и их воплощение. Признав, что представленные художники — «люди не без таланта», что «они знают искусство, знают краски, умеют их передавать», он счел их политически «глубоко враждебными» и «чуждыми современности» [Там же]. «Нельзя сказать, чтобы на их полотнах не пробивалась современность, она там есть», — отметил С.А. Пионтковский; и тут же прибавил: «но в каком виде» [Там же. С. 424]. Эти работы, по его мнению, давали

искаженное представление о советском обществе. Он был возмущен тем, как художники «13» изобразили фетиш революции — народ. Обобщив увиденное на выставке, он не мог не заметить, что революционный народ был представлен в виде толпы: «Бесконечные контуры голов и кепок, над ними такие же красные флаги, идиотское, бесцельное движение» [Дневник, 2009. С. 424].

Критические стрелы С.А. Пионтковский выпускал не только в сторону недостаточно «осоциализировавшихся» ОХРовцев или классового врага Д.Д. Бурлюка: в 1931 г., посетив персональную выставку входившего в АХР К.Ф. Юона, также весьма негативно отнесся к его работам. Мнение о картинах Юона высветило еще одну, весьма важную, черту в отношении Пионтковского к русским советским художникам. Идеейно они подразделялись для него на «своих» и «чужих». «Чужим» оказался и Юон. Характеризуя его как «исключительно сильного по краскам художника, мастера палитры», историк назвал его «просто подделывавшимся под наши требования Юоном» [Там же. С. 423]. Обращение художника к революционной тематике расценивалось им как стремление «лучше подделаться под советскую власть», «приобрести своими картинами политическую благонадежность» [Там же]. «Он изумительно передает освещение, свет, таящий снег», — писал Пионтковский о работах мастера. Но даже талант и умение того передать в них краски, фактуру и воздух препятствовало идейной нагрузке полотен. Художнику был выставлен упрек, что «его интересует не столько тематика, сколько опять-таки проблема освещения, а, тем самым, пропадает социальный смысл картин» [Там же].

Всеми этими «недостатками» отмечена и известная работа К.Ф. Юона «Перед вступлением в Кремль в 1917 году. Троицкие ворота», написанная в 1927 г. Более того: в изображении революционного народа живописец-АХРовец оказался как бы заодно с художниками «13». На его картине — сумрачный ноябрьский день, те же красные флаги, поднятые над серой толпой вооруженных людей, которая сливается с серовато-коричневыми кронами деревьев на фоне кремлевской стены и движется по мосту от Кутафы к Троицким воротам. В ней нет революционной патетики и героических фигур на переднем плане; низкое небо поздней осени и недолговечный первый снег завершают созданный художником образ, созвучный «Двенадцати» А.А. Блока.

Как ни была бы значима предложенная художниками «13» или К.Ф. Юоном трактовка революционной стихии, собравшей под революционными стягами десятки и сотни людей, как ни актуально было раскрытие изобразительными средствами феномена толпы, предложенный живописцами подход вступал в противоречие с пониманием народа в революции как организованной и целенаправленной силы, ведомой большевистской партией, который разделял в жизни и научной деятельности С.А. Пион-

тковский. Его возмутило даже превалирование в картинах собственно идеи над ее художественным воплощением, что еще недавно ему виделось важнейшим из достоинств работ АХРовцев: ведь данная идея была для него чуждой.

По словам историка, «отсутствие индивидуального в изображении, переход к изображению одной идеи в ее чистом виде — это уход от действительности при сохранении реалистических форм, игра на красках при отрицании содержания картины, подчеркивание многоликости и безликости толпы, ее слепота и бесцельность». Окончательное же заключение С.А. Пионтковского совершенно выходило за границы и науки, и искусства. Его рефреном проходивший, предельно политизированный и идеологизированный вывод был таков: «Это чисто контрреволюционное выступление группы художников, это — “Промпартия” в искусстве» [Дневник, 2009.]. Оценки, которые он давал живописным полотнам и их авторам, находились исключительно в плоскости классовой борьбы, составлявшей для него суть современной ему реальной жизни. Это лишний раз говорит о том, что его классовая ненависть не была «кажущейся». Вопрос «кто кого» решался, по мнению историка, во всех сферах жизни, и его волновал только исход этой борьбы. Применительно к области исторической науки он писал, оценивая потенциал «красной» и «старой» профессуры: «На нашей стороне все: и аппарат и деньги, и даже людской состав в большом количестве имеется у нас. А у них знания, каких нет у нас, и они побивают наши методы Монбланами своих знаний. А это грозит тем, что им удастся наладить свое собственное производство» [Там же. С. 134].

Такую же ситуацию он видел в современной ему советской живописи. В ней присутствовали старые мастера, прекрасно владевшие техникой письма, но не понимавшие сути нового пролетарского искусства. Среди них он отмечал также живописцев, приспособившихся к новым веяниям, но по сути оставшихся на старых позициях. С.А. Пионтковский выделял молодых художников, еще не полностью овладевших художественным ремеслом, но работавших в канонах социалистического реализма. Его отношение к живописцам было аналогичным восприятию им сообщества советских историков 1920—1930-х гг.

Таким образом, использование при анализе деятельности С.А. Пионтковского изобразительных источников — картин русских советских художников, виденных им на выставках и ставших предметом размышлений, сделало еще более рельефным его отношение к буржуазным историкам. Гипертрофированный классовый подход, который он демонстрировал в своих работах и в дневнике, выходил далеко за рамки профессии. И если в отношении старшего поколения классовая непримиримость молодого историка-марксиста могла быть отчасти объяснена и личностными моментами (надо полагать, что Октябрьская революция, коренным образом

изменившая положение «старой профессуры», дала С.А. Пионтковскому большие надежды на научный рывок), то касательно современных ему живописцев она с полной очевидностью выступила как определяющая черта его мировоззрения.

Библиография

Богословский М.М. Дневники (1913–1919): Из собрания Государственного исторического музея. Москва, 2011. 800 с.

Дневник историка С.А. Пионтковского (1927–1934) / Отв. ред. и вступ. статья А.Л. Литвина. Казань, 2009. 516 с.

Литвин А.Л. Введение // Дневник историка С.А. Пионтковского (1927–1934) / Отв. ред. и вступ. статья А.Л. Литвина. Казань, 2009. С. 3–63.

Пионтковский С.А. Буржуазная историческая наука в России. Москва, 1931. 104 с.

Пионтковский Сергей Андреевич // Советская историческая энциклопедия. Т. 11. Москва, 1968. Стлб. 151–152.

Золотой век художественных объединений в России и СССР / Сост. Д.Я. Севе-рюхин, О.Л. Лейкинд. Санкт-Петербург, 1992. 400 с.

Лобанов В.М. Художественные группировки за последние 25 лет. Москва, 1930. 148 с.

УДК 800(2)(075)

Р.А. Суслова, R.A. Suslova

ПРОБЛЕМА ОТБОРА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ (НА ПРИМЕРЕ СРАВНЕНИЯ ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО И АКТУАЛЬНОГО РЕАЛИЗМА КАК ОТРАЖЕНИЯ МЕНТАЛЬНЫХ УСТАНОВОК СОВЕТСКОГО И ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДОВ)

PROBLEM OF SELECTION OF PICTORIAL SOURCES (ON THE EXAMPLE OF COMPARISON PAINTINGS OF SOCIALIST AND CONTEMPORARY REALISM AS REFLECTION OF THE MENTAL ATTITUDES OF THE SOVIET AND POST-SOVIET PERIODS)

Аннотация: анализируется проблема отбора изобразительных источников для сравнительного анализа искусства советского и постсоветского периодов. Учитывая

ее сложность в случае большого количества произведений, предлагается использовать их подборки, сделанные современниками событий (альманахи, каталоги, программы выставок или кинофестивалей, планы издательств и т.д.) — как своеобразные коллективные репрезентации.

Abstract: the problem of selection of visual sources for comparative analysis of art of the Soviet and post-Soviet periods is analyzed. Given its complexity in the case of a large number of works, it is proposed to use their collections made by contemporaries of events (almanacs, catalogs, programs of exhibitions or film festivals, plans of publishers, etc.) — as a kind of collective representation.

Ключевые слова: историческая наука, изобразительные источники, средства визуальности, менталитет, мировоззрение, ценностные ориентиры, компаративизм, соцреализм, актуальный реализм, современность.

Keywords: historical science, pictorial source, means of visuality, mentality, worldview, value orientations, comparativism, socialist realism, actual realism, modernity.

XX в. стал веком становления и развития антропологии и культурологии, нового взгляда на культуру и ее историю. Психология, этнология, социология, антропология поставили проблему восприятия мира, складывания картины мира в голове человека, существования стереотипов и типических представлений о структуре общества и пространственно-временных соотношений, ценностной иерархии и самоидентификации. Стало возможным изучать образ жизни и образ мышления: «Феномен антропологии чрезвычайно активизировал все пространство гуманитарных знаний» [Фокин, 2008. С. 326].

Исследования К.Г. Юнга, Э. Фромма, Э. Кассирера и др. [Юнг, 1991; Фромм, 2010; Кассирер, 1998] доказали, что культура выступает в роли посредника и представляет своеобразную символическую сеть, обобщая исторический опыт разных эпох.

Представления о внешнем и мире включают в себя не только рациональные положения, но и эмоциональные. Они могут отличаться по степени достоверности, детализации, эмоциональной окраске. Когда же мы говорим о произведении искусства, то эти факторы дополняются еще сложной субъективностью автора и передачей информации в образной форме. Одним из свойств образа можно считать глобализацию, обобщение, т.е. рассмотрение черт реальности в целостной системе. Это крайне важно, т.к. при работе с классическим историческим источником в роли «глобализатора» выступает историк, обобщающий и синтезирующий знание в некую систему: он собирает, обобщает, синтезирует и моделирует. А в случае с произведением искусства историк сталкивается с уже существующей, сложно организованной и вполне завершенной системой мировидения, да еще окрашенной талантом художника (зачастую выдающегося!). Здесь глобализатор — сам художник: вся информация им уже отобрана, про-

анализирована и обобщена. Что остается делать историку со столь сложным культурным феноменом? Давно признан устаревшим археологический подход к произведению искусства как иллюстрации материальной стороны прошлого [Репина, 2011. С. 335].

Изучение произведений искусства, вероятно, следует отнести к интеллектуальной истории: «актуальным становится амбициозный проект “новой культурно-интеллектуальной истории”, направленный на исследование всех интеллектуальных процессов прошлого в их конкретно-историческом социокультурном контексте» [Там же. С. 338].

Не учитывать авторский взгляд художника нельзя, но историк должен учитывать и возможное искажение им реальности. Усложняет дело еще и возможность искажения образа исследователем. Значит ли это, что объективного изучения произведения искусства как текста, фиксирующего историческую эпоху, невозможно?

Для ответа на этот вопрос следует перенести акцент с Текста (произведения искусства) на Контекст (т.е. эпоху, его породившую), тем более что этот прием соответствует общему вектору исторической науки: переходу от казуального объяснения к контекстуальному: «История была и остается “дисциплиной контекста”» [Там же. С. 413]. Важным сдвигом в мировой историографии явился «культурный поворот» — обращение к проявлениям человеческой субъективности в прошлом и настоящем, стремление к ее контекстуализации: «Изучение и сопоставление картин мира, особенностей ценностных систем и содержание культурных идеалов исторических социумов и цивилизаций — одна из центральных проблем современной исторической науки. Эта тенденция останется ведущей, по меньшей мере, на ближайшие десятилетия» [Там же. С. 550].

Сопоставление советской и постсоветской эпох — дело множества исторических исследований. Но помимо историков «есть еще и другие “производители” исторического знания — писатели, деятели искусства, служители культа и др.» [Там же. С. 436]. Художественное осмысление того перелома, осуществившегося в СССР и России в 1980—1990-е гг., делают и литература, и кинематограф, и музыка, и живопись. Художник обостренно чувствует эпоху и выражает ее в невербальных образах зачастую точнее и лучше, чем ученый в понятиях и дефинициях. Произведения (картины) ушедшей и наступившей эпох дают нам не только понимание исторического контраста, но и самоощущение человека, которое можно интуитивно, эмоционально пережить. Через собственные ощущения почувствовать эпоху ушедшую и наступившую.

В распоряжении исследователей советского прошлого — огромный корпус изобразительных источников. Одни из них, когда-то признанные, сегодня забыты или признаны неактуальными, другие пережили свое время и сегодня его олицетворяют. Дело осложняется еще и тем, что многие

выдающиеся произведения советской культуры существовали вне общественного признания и интереса по причине цензуры. Поэтому описание литературного, кинематографического или художественного процесса той эпохи у современника и исследователя сегодняшнего будут совершенно разными. Применительно к казанской художественной истории, рассматриваемой в данной статье, отметим, что в 1970–1980-е гг. творил абстракционист И.А. Вулох, в стиле национального романтизма писал К.А. Васильев, создавал свои шедевры «казанский Ван Гог» экспрессионист А.А. Аникиев. Ни один из них не был для советской общественности значимым или даже знакомым художником. Сегодня же описание художественного процесса той эпохи немыслимо без этих имен, которые ярко выделяются на общем фоне соцреалистического реализма: их изучают, их издают и выставляют. Противоположным образом обстоит дело с работами в стиле соцреализма: их не издают и практически не выставляют.

Для историка искусства эта ситуация поздних художественных открытий и смены приоритетов вполне закономерна и не является редкой. Безусловно, сам факт изоляции, бедствий и непризнания гения в культуре является поводом для анализа, и таких исследований сегодня множество. Советские нонконформизм, андеграунд, музыкальная контркультура или авторский кинематограф активно изучают; количество посвященных им работ настолько велико, что почти вытесняет представление, что когда-то они были явлениями маргинальными. Для современного человека именно эти имена олицетворяют ту эпоху и именно они останутся в истории. В таком положении есть справедливость: их талант и неординарность, верность убеждениям, готовность страдать и не идти на компромисс, работать по совести вопреки цензуре и запретам придают их творчеству особую ценность.

Но для историка общества эта ситуация имеет дополнительный аспект: насколько гениальные и неординарные художники, исключенные современниками из контекста своего времени, отражают его мироощущение? Тем более — при сравнении советского и постсоветского периодов. Одной из основных для сравнительно-описательного анализа является проблема отбора изобразительных источников. Об их слишком большом количестве свидетельствуют слова М. Фуко: «История ... быть может, самая захламленная область нашей памяти, но вместе с тем это основа, дающая всякому существу недолговечный свет его существования» [Фуко, 1994. С. 244]. В связи с этим любой принцип отбора может быть уязвимым (по причине личных вкусов исследователя, недостаточной осведомленности, сознательного или случайного игнорирования тех или иных авторов или работ, невозможности рассмотреть весь их корпус и т.д.).

Думается, что избежать этого позволяет использование для анализа уже готовых выборок — произведений, собранных ради какой-то иной цели в альманахах, каталогах выставок, программах кинофестивалей, спи-

сках бестселлеров, рейтингах музыкальных композиций и клипов и принадлежащих своему времени, а главное — отобранных современниками. В данном случае историк работает не с единичными произведениями, а с комплексами воспроизведений художественных артефактов, по-разному преломляющими эпоху.

Такой анализ позволяет осуществить Межрегиональный исследовательский проект Российской академии художеств «Красные ворота / Против течения», реализуемый с 2010 г. В его рамках раз в два года проводятся одноименная выставка и конкурс творческих работ в стиле, названном организаторами «актуальный реализм». Цель проекта — через произведения художников начала XXI в. отобразить многообразие окружающего мира и человеческих отношений: «Стратегически важной задачей является исследование арт-процесса и актуализация новаторских художественных практик, которые базируются на академическом фундаменте» [«Красные ворота»/«Против течения»]. В основу положена методика просветителя XVII в. Я.А. Коменского, создавшего энциклопедический труд для юношества «Мир чувственных вещей в картинках» [Коменский, 1957]. Для обучения детей чешскому языку и латыни он поделил мир на 150 основных тем, написал краткий глоссарий и проиллюстрировал его. Темы — от абстрактных и основополагающих (Бог, мир, любовь, смерть) до конкретно-практических (плавание по водам, дикие звери, мясное дело).

В 2018 г. проведены 5-я выставка и конкурс произведений на 10 тем, выбранных по жребию: архитектура, страна и закон, запретный плод, вера, мода, предметы домашнего обихода, хитросплетения, пища, отходы, автопортрет. В конкурсе приняли участие представители 16 регионов России. Руководителем проекта К.В. Худяковым и кураторской группой рассмотрено более 700 заявок от художников, 6000 произведений (живопись, графика, скульптура, цифровое искусство, фотография). Из них экспертным советом и жюри отобраны более 500 работ в каталог и 200 — для передвижной выставки, демонстрировавшейся в городах вдоль Волги от Астрахани до Москвы — «против течения».

Для историка, пытающегося уловить и отразить черты ментальности новейшего времени, подобные выставки ценны — в них своеобразно преломляется коллективное представление о современности. Возражением против такого подхода может служить мысль о тематической заданности того или иного выставочного проекта (в данном случае набор тем задан списком Коменского). Безусловно, этот фактор исследователь должен учитывать, но количество работ столь велико, а принципы их отбора так аргументированы, что позволяют сделать обобщения об эпохе и мировоззрении наших современников в контексте их существования.

С 7 по 24 ноября 2018 г. передвижная выставка проходила в Казанской галерее «Хазинэ» Государственного музея изобразительных искусств

Республики Татарстан. Анфилада залов с ее экспонатами соседствовала с залами экспозиции музея, где демонстрируются произведения советского изобразительного искусства, в т.ч. послевоенного. Работы этого периода в стиле соцреализма (художников Б.И. Урманче, Х.А. Якупова, И.К. Зарипова, Н.Д. Кузнецова, А.Л. Прокопьева, и др.) — прекрасный памятник эпохи, отразивший ее духовный климат.

Сравнение репрезентаций аутентичных свидетельств, принадлежащих двум близким эпохам, в стенах одного музея — пожалуй, идеальная ситуация для историка. В его распоряжении оказываются наиболее выразительные и талантливые произведения, прошедшие профессиональный отбор и демонстрируемые именно в силу значимости для своих современников. Представляется небезынтересным рассмотреть их с целью сравнения системы образов, тематики, ментальных и ценностных установок. За основу анализа взят метод компаративизма: принцип параллельности сюжетов и композиций.

Параллели сюжетов и тем можно считать поразительными. Возьмем, к примеру, образ дороги. Для советской культуры это — образ исторического выбора, социальных и личных надежд, устремленности в будущее, перспективы «светлого будущего» и торжества идеалов социальной справедливости (если не употреблять понятие «коммунизм», уже ушедшее из лексикона советского человека в 1970-е гг.) (В.В. Скобеев. Дорога. 1972: art16.ru/gallery2/v/artgal/realisticheskoe-iskusstvo-rossii-i-tatarstana). На постсоветской же выставке предложен образ безнадежного бездорожья, омраченного острым чувством уходящего времени, невозможностью исполнения долга и бессмысленностью усилий (В.В. Шульженко. Скорая помощь. 2014: art16.ru/gallery2/v/artgal/20181107/20181107-dsc01149.jpg.html). И «кто виноват» в этом случае — климат, власть, дорожные службы, отсталая техника, собственное разгильдяйство или экзистенциальное отчаяние? А может, это парафраз на знаменитые: «Русь! Куданешься ты...? Нет ответа!»

Еще один пример — тема «старик и море». Море в советской картине — часть повседневной жизни, свидетель смены поколений, когда внуки радуют дедов, а те дарят им свой опыт и свою любовь (С.П. Слесарский. Дедовы просторы. 1985: contragents.ru/culture/exhibits/prev_8381007). Чувство востребованности примиряет со старостью, а тема юности заслоняет тему смерти. Совсем другой образ в картине постсоветской (А.А. Сундуков. У колыбели. 2013): море — образ вечности, перед которой никто не властен, «колыбель», где зарождается жизнь и где краткость человеческой жизни особенно остро ощущается. На ней — люди, прожившие жизнь, прошедшие войну (медали на снятой одежде), многое испытавшие и понявшие, но оказавшиеся как бы выброшенными на безжизненный берег. Люди, у которых все в прошлом — молодость, героизм, идеалы, страна. Горькой становится для них мысль о будущем.

Тема социального оптимизма и просвещенческая модель господствовали в советском искусстве. Мужчина и женщина, развозящие по деревням книги, этакие «библиотекари на санях» (Л.А. Фаттахов. Книгоноши. 1960: www.pinterest.fr/pin/691302611529055956/?lp=true) — это ли не лучшее подтверждение тезиса о «самой читающей стране», где вырастили почти с нуля свою интеллигенцию, достигли высот в науке и технике, в домах советских людей собирались библиотеки, по радио передавали музыку Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна, а на заводах проходили шахматные сеансы одновременной игры с гроссмейстерами? И совсем другой образ современного произведения (В.В. Шульженко. Катание на кентавре. 1994: yandex.uz/collections/card/5c7783a848440a002bde13ba) — образ порока, низменных страстей, губящих человека. Тема морального падения практически не встречается в социалистическом реализме (если не считать таковой картину Ф.П. Решетникова «Опять двойка»).

Еще один пример сходной композиции и противоположных по смыслу сюжетов, разделенных четвертью века: образ реки, уходящей вдаль, низкая линия горизонта — мир, увиденный с высоты птичьего полета. Но каким разным он предстает: журавли, вернувшиеся в дом к знакомой семье, где подросли дети (В.В. Скобеев. Журавли возвращаются. 1989) — обновляется дом, расцветает мир; и мир мелкий и мелочный, переворачивающийся от своей безрадостности и бесполезности — «пьяному и море по колено» (В.В. Шульженко. Упавший. 2014: art16.ru/gallery2/v/artgal/20181107/20181107-dsc01139.jpg.html).

Следующая пара случайно встретившихся в одном пространстве картин дает нам образ человека наедине с собой. Композиции построены схоже: осень, пейзаж, серое небо, герой на первом плане. Но если для первого даже осенний дождь не помеха творчеству, деятельной жизни и радости (Л.А. Фаттахов. Художник Пламеницкий. «В любую погоду». 1960), то второго их храм не спасает от отчаяния и одиночества (В.В. Шульженко. Одиночество. 2012).

Портрет, пожалуй, больше других жанров может рассказать об эпохе. Советская культура формирует образ человека, воспитанного на идеалах просвещения, гуманизма, коллективизма, интернационализма, атеизма и социального оптимизма (Т.Г. Хазиахметов. Портрет Галии Адгамовой. 1972). Это был высокий идеал, не всегда находивший выражение в жизни, но именно он транслировался, именно его репрезентировали и воплощали интеллигенция и система воспитания и образования. В этом представлении о человеке не оставалось места экзистенциальному одиночеству, страху, мистике, темным сторонам души (предмету исследования Ф.М. Достоевского) — тем бесам и химерам, перед которыми оказался поставлен постсоветский человек (О.Ю. Яхнин. Химеры. 2010: www.artlib.ru/index.php?id=16&idp=0&fp=2&uid=15902&iid=200508&idg=0&user_serie=0).

Вот здесь-то и возникает в современном искусстве свойственный русской классической культуре глубинный взгляд на человека: его подстерегают соблазны и искушения, он знаком с понятием греха и обречен на духовные поиски.

Прекрасный пример для сопоставления двух периодов — образ женщины. Для советской Татарии, как и всей культуры того периода, тема освобожденного женского труда являлась свидетельством грандиозных социальных перемен в результате Октябрьской революции 1917 г. Образ «свободной женщины Востока» символизировал и равноправие полов, и свободу выбора будущего, и антирелигиозную политику, и независимость от традиционного уклада жизни (Ш.М. Шайдуллин. Утро. Портрет доярки. 1985: izo-museum.ru/sandetskogo/vyistavki-i-sobyitiya/virtualnaya-vyistavka-k-100-letiyu-komsomola). Можно по-разному оценивать такие установки с постсоветских позиций, но для советского общества они были несомненным предметом гордости. Об утрате этих идеалов свидетельствует современный образ, решенный в стилистике поп-арта, подразумевающий одновременно и реалии сегодняшнего дня (соседство религии и гламура), и иронию над ними (А.О. Богатов. Арабские девушки. 2017: www.bogatov-anton.ru/arabskie-devushki).

Образ дома тоже разительно отличается по настроению: советская картина наполнена светом, счастьем, надеждой, деревенским простором и теплом родительского дома (В.Я. Акимов. Голубое утро. 1981: yadi.sk/a/5dV2NPac3VxaSs/5afb4d0d0e5377ba049b753f). Нетрудно предположить, что тот же дом в деревне или старом городском квартале станет через несколько десятилетий опустевшим и из него уйдет жизнь. И это действительно показывает картина: боль о том, как жизнь уходит из деревень, как безжалостно мы прощаемся со стариной, как не ценим свое прошлое (Е.А. Бердюгина. Окна. 2017. Из серии «Тишина»: www.shr-tlt.ru/index.php/home/dlya-khudozhnikov/vystavki-vystavkomy/537-raboty-tolyattinskikh-khudozhnikov-proshedshie-na-vystavku-bolshaya-volga-12).

Дом, дорога, работа, детство и старость, мужчина и женщина, человек перед лицом вечности — сквозные темы искусства. В данном случае они несут с собой еще и аромат советского и постсоветского периодов, отражают духовный климат, исторический контекст. Какой образ привлекательнее — большой вопрос. Историк, который впадает в ностальгию, перестает быть историком.

Отдельная проблема для анализа — темы, не находящие параллелей. Возможно, отсутствие параллельных сюжетов и наличие тем, характерных только для данных периодов, даже больше говорит о них. В залах соцреализма (экспозиция музея) почти половина работ — о революции, Гражданской и Великой Отечественной войнах, дружбе народов; они раскрывают тему героизма и интернационализма. Актуальный реализм (выставка)

представляет темы, неизвестные советскому искусству: мир морально-го падения, деградации человека — и аллюзии на библейские сюжеты (В.И. Ерещук. Зеленый змей. 2015); мир цифровых технологий и киборгизации человека (А. Белоусова. Генеральный план освоения новых областей. 2013: digitalina.ru/about); мир духовных поисков и богообщения (целый зал отведен теме современного видения и переживания религии).

При сравнении визуальных образов нашего недавнего прошлого и современности мир советского человека предстает ясным, светлым, позитивным, но образ этот можно назвать стерильным: этот человек при всех высоких моральных устремлениях лишен подлинной духовной жизни — нет духовных исканий, нет свободы выбора между добром и злом, нет отчаяния от несовершенства мира и самого себя, нет понятия греха, нет знания о Боге и веры. Современный же образ мира может показаться токсичным (недаром это слово признано самым популярным в 2018 г.): есть ужас, страх, безнадежность, угрозы (экологические, техногенные, психологические, inferнальные). Но есть и анализ происходящего, и глубина духовных поисков, и надежда, и свобода выбора как для человека, так и для художника.

Библиография

Кассирер Э. Понятие символической формы в структуре о духе // Культурология XX век. 1998. № 11. С. 37–66.

Коменский Я.А. Мир чувственных вещей в картинках, или Изображение и наименование всех важнейших предметов в мире и действий в жизни / Пер. с латин. Ю.Н. Дрейзина; под ред. и со вступ. статьей проф. А.А. Красновского. 2-е изд. Москва, 1957. 351 с.

«Красные ворота»/«Против течения». Межрегиональный академический исследовательский проект. Электронный ресурс: www.tcxp.ru/projects/krasnyevorotaprotiv-techeniya (дата обращения 18.01.2019).

Культура и искусство в Татарстане. Электронный ресурс: <http://art16.ru> (дата обращения 18.01.2019).

Репина Л.П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. Москва, 2011. 560 с. (Серия «Образы истории»).

Фокин В.И. Особенности использования произведений искусства в качестве исторического источника // Труды кафедры истории нового и новейшего времени Санкт-Петербургского государственного университета. 2008. № 2. С. 318–331. Электронный ресурс: novist.history.spbu.ru/trudy_kafedry/02_2008/2008_02_Fokin_V_I_-_Osobennosti_ispol'zovanija_proizvedenij_iskusstva_v_kachestve_istoricheskogo_istochnika.pdf (дата обращения 18.01.2019).

Фромм Э. Человек для самого себя. Исследование психологических проблем этики / Пер. Э.М. Смирновой. Москва, 2010. 352 с.

Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 1994. 408 с.

Юнг К.Г. Архетип и символ. Москва, 1991. 304 с.

УДК 025.45

Э.Р. Сукиасян, E.R. Sukiasyan

ОТОБРАЖЕНИЕ ИСТОЧНИКОВ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ТАБЛИЦАХ БИБЛИОТЕЧНО- БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ КЛАССИФИКАЦИИ

DISPLAYING VISUAL INFORMATION SOURCES IN THE LIBRARY-BIBLIOGRAPHICAL CLASSIFICATION SCHEDULES

Аннотация: автор рассматривает структуру и содержание специальных приложений, раскрывающих структуру и содержание изобразительных и картографических ресурсов в Библиотечно-библиографической классификации (ББК), – Национальной классификационной системе Российской Федерации.

Abstract: the author considers the structure and content of special applications devoted to visual and cartographic resources in the Library and Bibliographic Classification (LBC), the National Classification System of the Russian Federation.

Ключевые слова: Библиотечно-библиографическая классификация, Национальная система классификации, поиск информации, систематизация документов, открытый доступ к фондам, систематическая расстановка, Международное общество по организации знаний, таблицы классификации, изобразительные документы, картографические издания.

Keywords: Library Bibliographical Classification, national classification system, search of information, classifying of documents, open access to library collections, systematic arrangements, International Society for Knowledge Organization classification schedules, classification tables, pictorial documents, cartographic publications.

Несколько слов о таблицах ББК. Таблицы Библиотечно-библиографической классификации (ББК) – Национальная классификационная система Российской Федерации, применяемая сегодня в 95 % всех библиотек страны как для поиска информации, так и для организации (расстановки) фондов, которыми непосредственно могут пользоваться читатели. Эта функция понемногу приобретает значение ведущей, т.к. открытый доступ к фондам в России не так давно был признан перспективной формой библиотечного обслуживания (в сравнении, например, с зарубежными библиотеками, где фонды не только публичных, но и университетских библиотек

открыты для читателей на протяжении веков). Если речь идет о книжных изданиях, то единственно удобным является систематический порядок (по отраслям знания и их подразделениям). Иначе говоря, в основу положена классификационная система, структура которой понятна ученым и специалистам.

ББК признана Международным обществом по организации знаний (ИСКО) и отражена в ее Энциклопедии (www.isko.org/cyclo/lbc), является одной из крупнейших в мире универсальных классификационных систем (по понятийному, семантическому богатству), передовой по комбинационным свойствам. Созданная в СССР в 1960-е гг., она успешно преодолела кризисные явления 1990-х гг., связанные с изменениями политической и правовой системы в стране, с коренным переворотом ее экономики. Таблицы ББК были деидеологизированы и модернизированы. Мы располагаем сегодня тремя книжными вариантами таблиц (Средние, Сокращенные, специализированные для детских и школьных библиотек), они представлены и в электронной версии — на веб-сайте Российской государственной библиотеки (РГБ) (www.rsl.ru/ru/2professionals/bbk). Полные таблицы ведутся на сервере РГБ, со временем они станут доступными для пользователей.

Говоря о национальной системе, мы хотим подчеркнуть: ее структура базируется на принципах, принятых в отечественной науке; это наша, российская система, в полной мере отражающая историю, философию, географию и экономику, культуру и искусство и многие другие особенности России. Такие, которые не отражают и не могут отразить системы, созданные в других странах. Руководители коллектива в 1981 г. удостоены Государственной премии в области науки.

Универсальность ББК проявляется также и в том, что она дает возможность систематизировать имеющиеся в фондах библиотек почти все известные виды документов и ресурсов. Среди них те, которые отражают визуальную информацию. Мы познакомим специалистов с двумя видовыми группами таких ресурсов — изоизданиями и картографическими изданиями, со структурой и содержанием соответствующих таблиц ББК.

За пределами нашего повествования останется огромная визуальная информация, «спрятанная» внутри книг и сериальных изданий — так сказать, на аналитическом уровне. Приведу примеры: портрет в книге, карта на ее страницах или вкладке; или такая очень важная для историков деталь, как автограф, посвящение, написанные от руки.

Изоиздания в таблицах ББК. Изоиздания (раньше говорили — изоматериалы, теперь — изобразительные документы, объединенные по признаку знаковой, т.е. визуальной, природы информации) для библиотекаря особенны уже тем, что это — не книжные, а листовые материа-

лы. Если они существуют в цифровом, электронном виде — проблем нет (в памяти компьютера книги и изоиздания представлены вместе). А вот для хранения в фондах приходится использовать особые стеллажи (для плакатов) или специальные коробки (для эстампов, экслибрисов, фотографий и пр.). Если библиотека научная и сформировала значительную коллекцию таких документов, часто организуется специализированный отдел со своим фондом. В любом случае специалист должен поинтересоваться, в каком подразделении (в каком справочном аппарате — электронном или карточном каталоге) можно найти достаточно полную информацию.

Альбомы, которые являются книжными изданиями, во многих библиотеках собираются вместе с их книжным фондом. Поэтому информацию об альбомах и других иллюстрированных изданиях надо разыскивать в общих каталогах библиотек — в тех, где отражен ее книжный фонд.

Если вы занимаетесь изобразительными документами профессионально, то я бы рекомендовал изучить раздел 10 «Российских правил каталогизации» — «Изобразительные материалы» [Российские правила каталогизации, 2008. С. 495–497].

Основные подразделения Средних таблиц ББК — **85.8 Изоиздания** [Библиотечно-библиографическая классификация. Средние таблицы, 2017. С. 563–572] — выделены в приведенном ниже перечне полужирным шрифтом.

- 85.80 Политические плакаты**
Подразделяется по Таблице территориальных типовых делений, далее — по историческим периодам, по темам.
- 85.81 Информационные и рекламные плакаты**
- 85.82 Инструктивно-методические и учебные плакаты**
Подразделяется по темам. Индекс образуется путем присоединения к 85.82 посредством знака отношения (:) индексов соответствующих подразделений классификации.
- 85.83 Эстампы (гравюры и литографии)**
- 85.84 Лубки**
- 85.85 Репродукции**
- 85.86 Изобразительные открытки**
- 85.87 Художественная фотография**
- 85.88 Прикладная графика**
Подразделяется аналогично 85.15.

Чтобы отразить тематику (содержание), надо присоединить к указанному перед формулировкой обозначению (оно называется индексом) специальные подразделения (с некоторыми сокращениями):

- 1 История
Подразделяется аналогично делениям истории 63.3. Например: -1(2)43 Российское государство во II половине XV—XVI в. (Московское царство) (индексы — в вып. 1 Средних таблиц)
- 11 Гербы
Подразделяется по Таблице территориальных типовых делений (индексы — в вып. 8 Средних таблиц)
- 17 Религия и мифология
Подразделяется аналогично делениям отдела 86 (Религия) (вып. 5 Средних таблиц)
- 2 Портреты
- 21 Групповые портреты
1 Исторические деятели; 2 Политические и общественные деятели; 3 Военные деятели, герои, участники войн; 4 Деятели науки, литературы и искусства; 5 Герои труда и передовики производства; 6 Другие лица
Подразделяется по Таблице территориальных типовых делений, далее — по алфавиту фамилий изображенных лиц
- 22 Индивидуальные портреты. Персоналии
В подразделении -22 собираются также портреты частных лиц, материалы, отображающие события из частной жизни портретируемого лица
Подразделяется по Таблице территориальных типовых делений, далее — по алфавиту фамилий изображенных лиц
Произведения, отражающие исторические события, связанные с деятельностью портретируемого лица, см. в соответствующих подразделениях -1
- 24 Человек в искусстве
1 Женщина; 2 Мужчина; 3 Ребенок
Используется для детализации -412 — -415 (это см. ниже)
- 3 Сюжетные изображения
- 31 Труд и быт отдельных групп и слоев населения
Сцены городской и сельской жизни, труд и быт отдельных групп и слоев населения
1 Рабочие; 2 Крестьяне, фермеры; 3 Работники умственного и нефизического труда; 5 Дети и молодежь
- 32 Семья
- 33 Наука и техника
- 35 Вооруженные силы
- 36 Досуг
- 365 Физическая культура и спорт

- 1 Спартакиады и физкультурные праздники; 2 Отдельные виды спорта; 3 Спортивные игры
- 367 Праздники
 - 4 Культура. Искусство
 - 41 Изобразительное искусство
 - 411 Архитектура
 - 411.4 Виды архитектуры и типы зданий
 - + 0 Общественные сооружения; 1 Транспортные сооружения. Мосты; 2 Архитектура жилища; 4 Военные сооружения; 5 Мемориалы. Мемориальная архитектура; 6 Культурная архитектура; 7 Дворцы и замки; 8 Садово-парковое искусство; 9 Архитектура малых форм
 - 412 Декоративно-прикладное искусство
 - 412.8 Интерьер
 - 413 Скульптура
 - 414 Живопись
 - Историческая живопись, батальные сцены, отображающие конкретные исторические события, — см. в соответствующих подразделениях -1
 - Бытовая (жанровая) живопись — см. в соответствующих подразделениях -3
 - 415 Графика. Рисунок. Иллюстрация
 - 415.77 Книжные украшения
 - Орнамент, заставки, виньетки. Обложка, суперобложка.
 - 43 Музыка и зрелищные искусства
 - Музыка и зрелищные искусства в целом, эстрада, радио и телевидение и др.
 - 3 Театр; 5 Цирк; 7 Кино
 - 6 Виды местностей и городов
 - В подразделениях типового деления -6 собираются также пейзажи, в название которых входит обозначение конкретной территории. Например: -6(2-2Мос-295) — Набережные Москвы
 - 61 Времена года, явления природы, стихийные бедствия
 - 69 Океаны, моря, озера, реки
 - 7 Растения
 - 8 Животные
 - 9 Другие темы
 - Аллегория и др.

Чтобы облегчить поиск, к таблице приложен алфавитно-предметный указатель.

Хотите, чтобы ваш поиск увенчался успехом? Изучите особенности той специальной библиотеки, которой вы привыкли пользоваться. Коллекции

изобразительных документов могут быть удивительно своеобразными! Их собирают десятилетиями, систематизируют, группируют. В частности, для того чтобы рассказать о таких коллекциях в Российской государственной библиотеке по искусству, пришлось бы написать книгу.

Картографические издания в таблицах ББК. Карты и глобусы окружают нас с детства. К сожалению, в библиотеках, как правило, оказывались только глобусы и атласы. Но атлас для библиотекаря — книжное издание, поэтому атласы всегда были в фондах и активно использовались. Многие библиотеки отказывались от карт: их очень трудно хранить. В нашей стране серьезные коллекции картографических ресурсов собирались только в нескольких библиотеках общегосударственного значения, а также в кабинетах картографии географических факультетов университетов. Иногда отраслевые (исторические, почвенные и пр.) карты собирались и в библиотеках соответствующих факультетов.

На каком-то этапе отечественной истории стал развиваться зарубежный туризм. Вместе с поездками за рубеж в нашей жизни появились не только путеводители по городам и странам, но и карты и планы, предназначенные для туристов. Тогда и появились в публичных библиотеках соответствующие коллекции.

Раздел 9 (Картографические материалы) — один из самых интересных в Российских правилах каталогизации [Российские правила каталогизации, 2008. С. 407—444]. Если у специалиста появилась потребность найти картографический ресурс в листовом (карта), книжном (атлас) или ином традиционном (печатном) или электронном виде, рекомендую сначала просмотреть раздел, понять, как могут быть отражены те или иные поисковые признаки в библиографической записи. Разобраться придется и в вопросах материальной конструкции. Наше поколение познакомилось с рельефными картами. Появились глобусы надувные и из пластика. Так ведь сам глобус — сложная система: шар из твердого материала (чаще — папье-маше), на который наклеены полоски печатного издания (широкие в экваторе, сходящиеся к полюсам). Глобус Луны или Карта звездного неба — это понятно. Но выражение «глобус звездного неба» мне непонятно. Как можно «вывернуть» небо и наклеить на шар? У нас есть такие в продаже, даже с подсветкой. В США я видел две полусферы с изображением звездного неба с внутренней стороны, а не снаружи.

В таблицах ББК **26.18 Картографические издания** [Библиотечно-библиографическая классификация. Средние таблицы, 2018] подразделения образуются по Таблице территориальных типовых делений (ТТД). Например, для России к индексу 26.18 непосредственно присоединяется ТТД (2Рос): 26.18(2Рос). Нужна карта другого государства, региона — обратитесь к указателю к каталогу или непосредственно к таблицам ББК. Аналогично «набираются» и присоединяются к комбинированному индексу

сначала деления по содержанию, затем — по форме и видам. Признак назначения отражается с помощью общих типовых делений в конце индекса.

Таким образом, в индексе последовательно отражаются три классификационных признака в стандартной последовательности:

26.18(2Рос),2-4я72 Общегеографическая рельефная карта России для средней школы,
где: 26.18 Картографические издания
(2Рос) Россия
,2 Общегеографические карты
,4 Рельефные карты
я72 Учебные пособия для средней школы

Деления по содержанию:

,1 Комплексные карты и атласы

,2 Общегеографические карты

,3 Планы городов

,5 Карты природных явлений (физико-географические карты)

Физические карты, карты природных зон и ландшафтов. Карты астрономических явлений на Земле, геофизические карты, морские гидрографические и гидрологические карты, климатические и метеорологические карты. Геологические карты, карты рельефа. Почвенные карты, карты растительного покрова и лесов, зоогеографические, фаунистические, фенологические, экологические карты, карты охраны природы и заповедников и др.

,7 Карты общественных явлений

Исторические и археологические карты. Карты населения, этнографические и лингвистические карты. Экономико-географические карты, карты энергетики, промышленности, сельского и лесного хозяйства, карты транспорта и средств связи, финансов и торговли. Политические, политико-административные и административные карты. Карты культуры, науки и образования, физкультуры и спорта, туристские карты. Карты здравоохранения, медико-географические и др.

,8 Другие специальные карты

Карты различных видов изученности территории, карты по истории картографии, навигационные карты, военные карты. Карты по краеведению, карты-персоналии, карты на вымышленную территорию и др.

Деления по форме и видам

-2 Карты

-3 Глобусы

-4 Рельефные карты

-5 Карты на микроносителях

- 6 Стереокарты, анаглифы, картографические голограммы
- 7 Фотокарты
- 8 Электронные карты и атласы
- 26.189 Знакомство с таблицами завершим интересным делением
- Астрономические карты и атласы (карты внеземных тер-
- риторий)
- Карты звездного неба, галактических туманностей, отдель-
- ных небесных тел.

Несколько слов в заключение. Изобразительным и картографическим ресурсам (с терминологическими пояснениями и библиографическими рекомендациями) посвящены главы 7 и 9 в моем пособии «Практическое книговедение» [Сукиасян, 2014], которое (совершенно неожиданно для автора) заинтересовало широкий круг читателей. Судя по всему, мы быстро продвигаемся к цифровому обществу, в котором уровень информационной культуры будет определяющим фактором в развитии компетенций.

Поиск информации для любого научного работника — важнейший этап научно-исследовательской деятельности. Без библиотечных фондов обойтись нельзя, даже если объект исследования хранится в архивах или музеях. Поэтому классификационные системы, применяемые в научных библиотеках, являются инструментами эффективного поиска.

Библиография

Библиотечно-библиографическая классификация. Средние таблицы. Вып 5. Москва, 2017. С. 563–573.

Библиотечно-библиографическая классификация. Средние таблицы. Вып 7. Москва, 2018. С. 827–828.

Российские правила каталогизации. 2-е изд., испр. Москва, 2008. 660 с.

Сукиасян Э.Р. Практическое документоведение: учебно-практическое пособие. Санкт-Петербург, 2014. 96 с.

АРХЕОГРАФИЯ И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ВЕРБАЛЬНУЮ

ARCHEOGRAPHY AND THE PROBLEMS OF TRANSLATING VISUAL INFORMATION INTO VERBAL

Аннотация: рассматривается проблема необходимости сохранения визуальной информации письменных источников в процессе подготовки текстов к публикации. При публикации источников нового и новейшего времени археографы часто не отражают визуальные элементы текста. Между тем их воспроизведение, особенно если речь идет об издании документов личного происхождения, позволяет исследователям увидеть здесь признаки эго-документов, выполняющих автокоммуникативные функции, что расширяет возможности их исследования и интерпретации.

Abstract: considers the problem of the need to preserve the visual information of written sources in the process of preparing them for publication. The author concludes that when publishing sources of new and recent times, including sources of personal origin, archeographers often do not reflect the graphic elements of the text, which makes it difficult to study this group of sources.

Ключевые слова: историческая наука, археография, визуальная информация, информационное пространство историка, письменные источники, правила передачи текста, эго-документы, документы личного происхождения, автографы, купечество.

Keywords: historical science, archeography, visual information, information space of the historian, written sources, text transfer rules, ego-documents, documents of personal origin, autographs, merchants.

Любой письменный источник, попадающий в поле внимания историка, содержит в себе визуальные элементы, подчас позволяющие выявить скрытую, латентную, информацию. Первостепенны в этом плане графика документов (изменение цвета чернил, смена орудий письма и почерка, вышедшие из массового применения буквы, вставки, зачеркивания, пометы, помарки, подчистки, дописки и исправления текста — на полях или ранее не заполненных частях листов), а также изображения — водяные знаки, оттиски печатей и почтовых штампов, «логотипы» владельцев — экслибрисы, рисунки на полях. Фиксация сведений обо всем этом при публикации первоисточников, на наш взгляд, необходима.

О важности визуальной информации для исследования источника и необходимости сохранения ее при подготовке текста к публикации говорят специалисты в области археографии [Массовые источники, 2002], этого

требуют «Правила издания исторических источников» [Правила, 1969; Правила, 1990] и методические разработки в области археографии, обычно представленные в составе изданий документов [Колычева. С. 12–15; Смоленские грамоты, 1963. С. 35; Шапов, 1978. С. 13–14].

Для документов, относящихся к периоду до конца XVI в., «Правила» рекомендуют дипломатические приемы издания, т.е. воспроизведение в полном соответствии с оригиналами и их особенностями (устаревшей орфографией, вышедшими из употребления буквами). Для делопроизводственных документов нового времени предписано сохранять бланки, стилистические и фонетические особенности текстов [Правила, 1969. С. 25–26], но в целом к публикациям документов данного периода «Правила» менее требовательны. Следование этим правилам — самый простой и достаточно доступный способ сохранения визуальной информации источников. Однако их требования далеко не всегда выполняются лицами, занятыми подготовкой источников к публикации.

Важность передачи сведений о визуальной информации документов осознавали работавшие с ними средневековые люди: копируя документ, они часто описывали и содержащуюся в нем визуальную информацию (например, сообщали о том, какая печать была прикреплена к подлиннику). Известны случаи, когда благодаря этому были изобличены фальсификации документов, которые вносили смятения в умы историков, потому что содержали сведения, противоречащие всем другим известным данным.

Так, в сборнике «Акты юридические» [Акты юридические, 1838. С. 177–178.] были опубликованы жалованные грамоты от 1425 и 1426 г. служилым людям Протасьевым на наследственное кормление в Мещерском крае, в т.ч. на города Елатьму и Кадом. Эти грамоты использовались историками, но при этом вызывали смущение: ведь было известно, что отдача городов в кормление всегда носила временный характер, а Протасьевым жаловали наследственное кормление. Кроме того, Н.П. Лихачев обнаружил, что тексты вышеназванных грамот совпадают с текстами двух грамот XVI в. [Лихачев, 1893]. Это наталкивало на мысль о фальсификации жалованных грамот Протасьевым. Окончательно вопрос был решен лишь на основании сфрагистики, т.е. с привлечением визуальной информации. Грамоты XV в. сохранились в списках, т.е. в копиях, где указывалось, что на подлиннике первой по времени грамоты (от 28 августа 1425 г.) была печать великого князя Московского Василия Васильевича Темного: «Печать вислая, на красном воску, орел» [цит. по: Каменцева, Устюгов, 1974. С. 10]. Исследователям известно, что такой тип печати появился лишь в конце XV в.; он не вызывает сомнений применительно к XVI в., но для XV в. — это нонсенс. И на таком основании ученые сделали вывод о подложности жалованных грамот Протасьевым [Там же. С. 11].

Большое значение элементов визуальной информации при изучении документов по истории древнерусского государства общепризнанно, что

неоднократно демонстрировалось в работах отечественных ученых, в частности в монографии Л.В. Черепнина «Феодальные архивы XIV—XV вв.» [Черепнин, 1948, 1951. Т. 1—2]. Изучение изображений и надписей на печатях в сочетании с другими видами исторических источников и в тесной связи с исторической обстановкой позволило ему решить ряд спорных научных вопросов истории создания объединенного государства в России, в т.ч. связанных с духовными завещаниями великих князей Ивана Калиты и Василия Васильевича Темного [Черепнин, 1948. С. 15—17].

Необходимость фиксации визуальной информации при подготовке документов к печати хорошо осознают специалисты в области дипломатики. Ими накоплен большой опыт по изданию актов истории Древнерусского государства, обобщенный С.М. Каштановым, который дал обзор современных принципов издания латинских грамот и проанализировал российские публикации актов во 2-й половине XX в. [Каштанов, 1998]. Особое внимание он уделил проблемам отражения в публикациях актов элементов визуальной информации: описанию водяных знаков, печатей [Там же. С. 202—210].

К сожалению, по отношению к элементам визуальной информации, содержащейся в текстах документов более позднего времени, у исследователей не наблюдается пиетета. К слову сказать, и упомянутые «Правила издания исторических документов» не содержат строгих требований на этот счет. Вероятно, поэтому некоторые группы исследователей при коллективной работе по подготовке публикаций документов создают для своих коллективов своеобразные инструкции, адаптируя их к целям, типам, видам и формам изданий [Колычева, 1997; Шапов, 1978]. Насколько нам известно, такой нормативно-методический документ был создан для коллектива сотрудников Института истории и археологии УрО РАН в период подготовки к изданию серии «Россия 1917 года в эго-документах» [Россия 1917 года, 2016, 2018. Т. 1—2]. По словам руководителя проекта, тексты воспроизводятся главным образом в соответствии с «Правилами издания...» 1990 г. При этом участниками проекта намеренно нарушено одно из их требований — передача текста источников посредством использования современных правил правописания. По мнению ответственного составителя и научного редактора Н.В. Суржиковой, «в случае с эго-документами оно видится неприемлемым, поскольку препятствует сохранению их аутентичности» [Там же. Т. 2. С. 9—10].

Вопрос о важности сохранения элементов визуальной информации при печатании текстов массовых источников по истории и культуре России неоднократно рассматривался на конференциях и совещаниях. В частности, вопросам их издания был посвящен «круглый стол» на XII Всероссийской конференции памяти В.В. Крестинина (Архангельск, 19—23 июня 2001 г.) [Массовые источники, 2002. С. 400—420]. В ходе обсуждения речь шла

прежде всего о документах допетровского времени. Участники сошлись на мнении, что в публикациях недопустимо игнорировать внешние признаки текста: выносные буквы и буквы, вышедшие из употребления. Они отметили: несмотря на использование всеми авторами «Правил издания исторических документов» (1969, 1990), «мы видим в существующих изданиях разные, порой противоположные по подходам, результаты» [Там же. С. 407]. Благодаря прошедшим дискуссиям специалисты в области писцового делопроизводства выработали общие приемы и подходы к изданию писцовых и переписных книг, что способствовало активизации работы по их изданию в 2000–2010-е гг.

При издании текстов источников более позднего времени историки традиционно лишь в незначительной мере передают их визуальную информацию, а иногда и вовсе этого не делают. Как правило, некоторые сведения фиксируются в предисловии. В нем составители сообщают о качестве и повреждении материального носителя, о водяных знаках и о формате подлинников (если носителем является бумага), об особенностях изготовления переплета (материал, размер, украшения). Все это предоставляет ученым некоторую информацию о времени создания публикуемых памятников, их авторах — даже в том случае, если изучить источник в его «натуральном виде» не представляется возможным. Однако, повторим, значительная часть визуальной информации при такой подготовке издания оказывается недоступной исследователям, изучающим текст по публикациям.

В настоящее время предметом самого пристального внимания представителей гуманитарного направления являются дневники, мемуары и письма очевидцев событий. Они содержат редчайшие факты, которые до сих пор не являлись предметом гласности. Их изучение в значительной мере обусловлено активизацией внимания читающей публики к жанру биографии, а также непосредственным интересом общественности к дневникам и мемуарам деятелей литературы и искусства, политиков, военачальников и даже простых людей. Ситуация спроса на источники личного происхождения, в свою очередь, является стимулом для издателей такой литературы и ученых, которые изучают и готовят к печати эти документы. Читатели все чаще стремятся окунуться в прошлое и дать ему самостоятельные оценки. Такова обратная сторона кризиса доверия к исторической науке. Новая историографическая ситуация диктует, в числе прочего, более жесткие требования к правилам издания исторических источников. Потребность в отражении их визуальной информации растет. Она имеет значение не только для датировки документов, но и для понимания среды, в которой жили их авторы, и личности самих авторов.

Никакие «Правила» не в состоянии предусмотреть все возможные формы визуальной информации в публикуемом источнике, но археограф должен осознавать важность ее отражения и проявить творческие спо-

собности, чтобы зафиксировать ее и сделать предметом размышления для других исследователей. И тут, к сожалению, у нас имеются наряду с примерами уважительного отношения к элементам такой информации примеры пренебрежения ими. Проанализируем несколько изданий документов личного происхождения.

Новосибирские ученые подготовили к публикации мемуары земляков [Мемуары сибиряков, 2003], сопроводив их подстрочными примечаниями, которые позволяют читателю представить, как выглядит автограф. Следуя положениям «Правил издания исторических документов» 1969 г., составители оговорили все случаи авторских исправлений, приводят тексты записей и помет на полях и между строк автографа. В примечаниях переданы зачеркнутые авторами слова, части фраз и целые фразы. В публикации воспоминаний В.С. Кропоткиной они нашли возможность отразить объемное авторское примечание — выписку из воспоминаний участника народнического движения М. Фроленко [Фроленко, 1927] о занятиях народников с рабочими Москвы и Петербурга [Мемуары сибиряков, 2003. С. 153]. Текстуальные примечания в этом издании находятся в нижней части страниц, обозначены буквами кириллицы. Комментарии расположены в конце тома и пронумерованы арабскими цифрами (нумерация в рамках каждого публикуемого текста валовая) [Там же. С. 243—311]. Отражено содержание черновых вариантов некоторых частей воспоминаний В.С. Кропоткиной [Там же. С. 137].

В то же время подход филологов к принципам публикации документов личного происхождения не всегда понятен историкам. Рассмотрим в качестве примера «Дневники тверских купцов» (Тверь, 2002), куда вошли «Летопись» М. Тюльпина, впервые напечатанная в начале XX в. [Летопись о событиях в г. Твери, 1902], и впервые издаваемый сложный по структуре дневник Блиновых (определение жанра этого памятника спорно, но именно так он обозначен в справочниках и под таким названием известен знатокам истории Твери). Составитель подошел к ним как к ценным лингвистическим источникам, что логично для филолога: выделил жирным шрифтом вышедшие из употребления буквы кириллического алфавита; сохранил особенности написания авторами заимствованных из иностранных языков слов («боргомистр» и др.), фонетические варианты «тверских» слов (леменация — вместо иллюминация, паточина, байдашный), простонародную и профессиональную лексику (бут, бутить, волоковое окно и др.); в подстрочнике отметил, как следует правильно читать эти слова; обозначил двумя вертикальными линиями переход от одного листа рукописи к другому и одной вертикальной линией — переход текста автографа с одной строки на другую.

С точки же зрения историков в данной публикации есть ряд недостатков. Фамилии государственных деятелей (губернаторов, наместников) пе-

реданы так, как они зафиксированы в автографах — без объяснений, как они звучали на самом деле и без комментариев. Оставлены без внимания элементы визуальной информации. Прежде всего это — многократные изменения почерка. Так, записи в дневнике Блиновых сделаны разными почерками: изящным, с летящим начерком букв, что присуще человеку много пишущему; неумелым, сделанным неуклюжей рукой человека, которому с трудом дается начерк петель букв «Д» и «У» — они несоразмерно велики по отношению к остальным элементам букв (это почерк второй жены Петра Блинова Оксиньм) и т.д. Детальное изучение графики и особенностей каждого из почерков дневников Блиновых позволяет утверждать, что к их ведению были причастны многие члены семьи, включая женщин и детей. Никак не оговорены случаи смены чернил и пера, позднейшие приписки к тексту (другими чернилами, другим пером, а иногда и другой рукой). Между тем их вычленение из основного текста рукописей придает источникам характер исторического нарратива. При таком пренебрежении к элементам визуальной информации мы рискуем утратить пласт данных, связанных с внешней и внутренней критикой источников сведения о социокультурном контексте, в котором проходила жизнь их авторов.

Как антитезу рассмотренной публикации назовем аналогичное издание, подготовленное в Институте российской истории РАН, куда включены и дневники тверских купцов с фиксацией всех элементов визуальной информации [Купеческие дневники и мемуары, 2007].

Сохранение такой информации первоисточников важно, т.к. позволяет рассматривать их при позднейших публикациях как эго-документы, выполняющие автокоммуникативные функции (наличие добавлений к основному тексту позволяет думать, что авторы периодически перечитывали свои записи — «обозревали путь», пройденный ими [Троицкий, 2014]), расширяет возможности ученых для их исследования и интерпретации.

Библиография

Акты юридические. Санкт-Петербург, 1838. 511 с.

Дневники тверских купцов / М-во образования Рос. Федерации, Твер. гос. техн. ун-т; [И.Е. Барклай]. Тверь, 2002. 92 с.

Каленцева Е.И., Устюгов Н.В. Русская сфрагистика и геральдика. Москва, 1974. 264 с.

Каштанов С.М. Актовая археография. Москва, 1998. 318 с.

Колычева Е.И. Рекомендации по изданию писцовых, переписных книг и других кадастров // Писцовые материалы дворцовых владений второй половины XVI — XVII вв. Москва, 1997. 196 с.

Купеческие дневники и мемуары конца XVIII — первой половины XIX века / Российская акад. наук, Ин-т российской истории; [сост.: А.В. Семенова, А.И. Аксенов, Н.В. Серeda]. Москва, 2007. 467 с.

Летопись о событиях в г. Твери купца Михаила Тюльпина. 1762–1823. Приготовил к изданию В. Колосов. Тверь, 1902. 32 с.

Лихачев Н.П. По поводу «Трудов Ярославской губернской архивной комиссии». Санкт-Петербург, 1893. Ст. 28–33.

Массовые источники истории и культуры России XVI–XX вв.: материалы XII Всероссийской конференции «Писцовые книги и другие массовые источники истории и культуры России XVI–XX вв.: проблемы изучения и издания», посвященной памяти Василия Васильевича Крестинина (1729–1795). Архангельск, 19–23 июня 2001 г. Архангельск, 2002. 429 с.

Мемуары сибиряков. XIX век / Сост. Н.П. Матханова; отв. ред. Н.Н. Покровский. Новосибирск, 2003. 343 с.

Правила издания исторических источников в СССР. Москва, 1969. 112 с.

Правила издания исторических источников. Москва, 1990. 81 с.

Россия 1917 года в эго-документах. Т. 1: Воспоминания. Москва, 2016. 512 с.; Т. 2: Дневники. Москва, 2018. 678 с.

Смоленские грамоты XIII–XIV веков. Москва, 1963. 141 с.

Фроленко М. Записки семидесятника. Москва, 1927. 339 с.

Черепнин Л.В. Феодальные архивы XIV–XV вв. Т. 1. Москва, 1948. 472 с.; Т. 2. Москва, 1951. 428 с.

Троицкий Ю.А. Аналитика эго-документа: инструментальный ресурс историка // История в эго-документах: исследования и источники / Ин-т истории и археологии Уро РАН, Екатеринбург, 2014. С. 14–31.

Щапов Я.Н. Археографическая методика исследования и издания памятников древнерусского права // Методика изучения древнейших источников по истории народов СССР: сб. ст. Москва, 1978. С. 8–21.

УДК 61 + 069

М.П. Кузыбаева, М.Р. Кузыбаева

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННОГО ПОТЕНЦИАЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ В ИСЛЕДОВАНИЯХ ПО ИСТОРИИ МЕДИЦИНЫ: ПРОШЛОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

USE OF INFORMATION POTENTIAL OF FINE ARRANGEMENTS IN THE RESEARCH ON THE HISTORY OF MEDICINE: THE PAST AND MODERN

Аннотация: в статье на примере графической коллекции Хирургического музея кафедры топографической анатомии и оперативной хирургии Военно-медицинской академии им. С.М. Кирова (создана хирургом, академиком И.В. Буяльским, более

30 лет преподававшим в Академии художеств пластическую анатомию) показана роль анатомических штудий, выполненных студентами — будущими художниками и скульпторами. Выявлена значимость портретного жанра для увековечивания памяти о видных деятелях медицины прошлого и современности. Определена специфика отображения медицинских технологий мастерами современного искусства. Рассмотрены возможности использования историками науки смыслового и информационного потенциала артобъектов.

Abstract: By the example of the activity of academician I.V. Buyalsky, who led the class at the Academy of Arts for more than 30 years, the role of anatomical studies created by students and future professional artists and sculptors in the XIX century is shown. The significance of the portrait genre for perpetuating the memory of prominent medical figures of the past and present is revealed. The specificity of the display of medical technology by modern art masters has been determined. Art-object and the possibility of the use of its semantic and informational potential by historians of science.

Ключевые слова: изобразительные источники, история медицины, анатомические штудии, портрет, интерьерные зарисовки, живописец, модель, артобъекты, информационный потенциал, визуализация.

Keywords: pictorial sources, history of medicine, anatomical studies, portrait, interior sketches, painter, model, information potential, visualization.

Как известно, художественные музеи — одно из основных мест аккумуляции, исследования и репрезентации памятников изобразительного искусства, которые для историков науки и искусства являются изобразительными источниками. Однако мало какой отраслевой музей обходится в своей деятельности без источников этого типа: они органично вводят их в экспозиции, демонстрируют на тематических выставках и т.д. В структуре медицинских музеев также имеются отделы, где хранятся произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Их изучение позволяет по-иному оценить многие события и факты из истории медицинской науки и практики.

До настоящего времени внимание историков науки было сосредоточено на осмыслении взаимосвязи изобразительного искусства и медицины в философском аспекте, на опыте разработки приемов арт-терапии больных и некоторых других темах [Лисицын, 1985]. Информационный потенциал изобразительных источников и его использование в историко-медицинских исследованиях до сих пор не являлись объектом специального изучения; впервые это предпринято в данной статье. Такой подход позволяет выявить в источниках данного типа особенное и типичное, объяснить внимание художников к медицинской тематике, что весьма актуально. Наиболее востребованные виды искусства — живопись, графика и скульптура. Произведения скульпторов, живописцев, графиков несут информацию, часто необходимую для верификации историко-медицинских работ и для применения в программах обучения будущих врачей.

На живописных полотнах «малых голландцев» (XVII в.) запечатлены забавные жанровые сценки и бытовые коллизии. Распространенный сюжет — врач у постели больного в окружении его родных или прислуги. Часто в руках у него изображена прозрачная колба с жидкостью, которую он рассматривает на свет; иногда эскулап ищет пульсацию на бледной руке больного или раскрывает его рот, пытаясь разглядеть состояние всей полости. Казалось бы, что тут может привлечь историка медицины? В подобных работах достоверно показан высокий статус врача — важного в данном социуме профессионала; фрагментарно визуализированы применявшиеся медиками диагностические приемы и даже исполнение назначений врача. Все это сделало такие картины не только шедеврами бытового жанра, но и важным источником информации о медицинских достижениях эпохи.

В начале XIX в. одним из способов показать состояние пациента, выявленную у него патологию стало изображение ее на бумаге. Наброски в верном ракурсе, с точным обозначением, где и по какому поводу выполнены рисунки, составили графическую коллекцию Хирургического музея кафедры топографической анатомии и оперативной хирургии Военно-медицинской академии им. С.М. Кирова (заведующий — д.м.н., проф. Н.Ф. Фомин). Их создатель — академик И.В. Буяльский (1789—1866). На наш взгляд, его до настоящего времени по достоинству не оцененное художественное наследие уникально. Как рисовальщик и скульптор и как профессор пластической анатомии в Академии художеств (АХ) он оставил заметный след в развитии профессионального мастерства студентов академии и в отечественном искусстве эпохи классицизма.

И.В. Буяльский по своим рисункам «следил в последствии за целою историею любопытного анатомического или патологического образования, классифицировал однородные предметы и имел возможность все, что встречалось нового, без труда и без ошибки сравнивать с прежде виденным, а в патологическом отношении следить даже за самим развитием образования» [Чистович, 1876. С. 604—605]. Для нас же они являются свидетельством: его мастерства как художника, многогранности, таланта хирурга — профессионала, а также о высоком уровне преподавания данной дисциплины студентам АХ и Императорской медико-хирургической академии (ИМХА). Жанр анатомического рисунка и скульптуры стал базисным в образовательной деятельности АХ. Значительное количество произведений подобной тематики оставили многие отечественные мастера кисти и резца, прошедшие здесь специальную подготовку. Эти работы использовались в качестве иллюстративного материала к медицинским изданиям того времени.

Среди созданных И.В. Буяльским в 1830-х гг. наглядных пособий отметим «Литографированные анатомические рисунки для обучающихся врачебной науке» (СПб., 1833), содержащие изображения строения височной

кости и внутреннего уха, а также нижней поверхности головного мозга с начальными отделами черепно-мозговых нервов. Многие другие труды этого врача украшали рисунки, выполненные непосредственно с изготовленных им препаратов при участии художников А.П. Сапожникова (1795–1855) и Ф.Г. Солнцева (1801–1892). Спустя много лет Солнцев вспоминал: «С Буяльским я познакомился по следующему случаю. Однажды он обратился к А.Е. Егорову с предложением рисовать различные операции, какие производил Буяльский, и вообще анатомические препараты. Егоров отказался и отрекомендовал меня как такого молодого человека, который нарисует несколько не хуже его самого. <...> С этого времени я постоянно рисовал у Буяльского до самой его смерти и, между прочим, исполнил с трупов для известного его издания анатомии рисунки, которые гравированы Афанасьевым, Иорданом и профессором Уткиным» [Солнцев, 1876. С. 125].

В Русском музее хранится серия анатомических рисунков, авторы которых — К.П. Брюллов (1799–1852), П.В. Басин (1793–1877) и Г.Г. Чернецов (1802–1865), увлекшиеся анатомическими штудиями не без влияния Буяльского. Анатомические штудии отечественных художников не случайно заняли достойное место в собраниях государственных музеев и в частных коллекциях, публиковались отдельными издательствами, широко известны. Как и подобные рисунки Леонардо да Винчи, их работы воспроизводят и передают то, как понимались строение и функционирование тела человека на конкретном этапе развития анатомии; они привлекательны точностью мельчайших деталей, совершенны как истинные творения профессионалов.

В настоящее время визуализация медицинских патологий проводится с помощью новых технических средств (компьютерной томографии, ядерной магниторезонансной томографии и др.). Пленки, снимки, видеозаписи работы отдельных органов и систем человека также становятся музейными предметами и сохраняются, что позволяет исследователю и историку науки извлечь больше информации о состоянии здоровья человека, способах диагностики и лечения, уровне развития медицинской науки, чем было ранее. Зарисовки с натуры по-прежнему остаются в арсенале приемов фиксации различных ситуаций в практике врача.

Художники — представители бытового жанра делают наброски, зарисовки, портреты ученых в кругу коллег, в процессе подготовки или проведения операции, репрезентируя малодоступный мир медицинской деятельности. Картины и произведения графики, отражающие повседневный напряженный ритм работы врача, медицинской сестры, лаборанта, становятся аутентичным свидетельством своего времени.

В сохранении памяти о врачах несомненно приоритет портретного жанра. В расширении смыслового значения созданного образа важны про-

фессиональные аксессуары (скальпель, колба с жидкостью, книга и т.д.), которые вводятся автором в канву произведения и имеют определенное толкование. Так, главный герой полотна М.В. Нестерова «Портрет хирурга С.С. Юдина» (1933, Русский музей) занимается подготовкой пациента к спинальной анестезии, чтобы менее болезненно провести хирургическое вмешательство. Художник композиционно строит портрет так, чтобы подчеркнуть важность осуществляемых хирургом манипуляций, бережную решимость его жеста, сосредоточенность и ответственность. Тщательно «прописаны» руки, тонкие пальцы врача — часть его профессионального образа. Поверх белого халата надет клеенчатый фартук. В XIX в. эта деталь одежды была важной принадлежностью операционного костюма, а в 1930-е гг. применялась все реже и реже. С.С. Юдин же продолжал пользоваться фартуком, что подметил и запечатлел на портрете живописец, невольно приоткрывая зрителю факт из истории медицины.

Оригинальный подход продемонстрировал В.В. Алтуфьев в композиции «После конференции в холле Института хирургии им. А.В. Вишневского АМН СССР» (1985). Изображенных здесь ведущих специалистов учреждения можно назвать поименно (они узнаваемы). Полотно выполнено реалистично и несет большую смысловую нагрузку. Художник сосредоточился на создании точных психологических характеристик персонажей, подчеркнул сплоченность и целеустремленность коллектива врачей-единомышленников. Для решения этой задачи им выбраны горизонтальный масштаб, четкий ритм в расположении групп портретируемых, без особого выделения кого бы то ни было; только директор института, академик АМН СССР М.И. Кузин занимает центральное положение в самой многочисленной группе. Над всеми возвышаются скульптурные портреты гениев русской хирургии Н.И. Пирогова и А.В. Вишневского. Пространство картины залито солнечным светом. Групповой портрет сотрудников института, задержавшихся на мгновение в вестибюле, воспринимается как гимн жизни, как прославление выдающихся специалистов (помимо смысловых значений, заложенных автором). Прошло много лет с момента создания этого произведения, и теперь можно смело утверждать: перед нами — портрет самого учреждения в лицах в один из лучших периодов его деятельности.

Совершенствование медицинских технологий побудило представителей творческой интеллигенции осмыслить происходящие перемены. Технические приспособления, применяемые в диагностических и лечебных целях, создали обратный вектор использования полученных результатов. Снимки компьютерного томографа, например, возможно превратить в специфические артобъекты и выставить на всеобщее обозрение. Исследователям они со всей полнотой и объективностью раскрывают историю заболевания пациента, процесс его лечения и выздоровления, а для зрителей это — обобщенные визуальные образы конкретных областей медицины начала XXI в. (правда, не всегда понятные).

При содействии фонда «Династия» Д.Б. Зими́на в 2010-е гг. состоялось знакомство наших соотечественников с мировой классикой science-art, в т.ч. с полотнами на стене с меняющейся подсветкой. Презентация последователями этого направления истории и достижений фундаментальной науки и техники в популярной форме вызвала всеобщий интерес, стала примером оригинальной трактовки анатомии человека, функций его органов и систем. Явленные сайнс-артами образы не пугают, а призывают публику к углубленному постижению медицинских аспектов. Стремление современным языком искусства отобразить медицинские инновации и высокие технологии адекватно запросам публики расширяет смыслы, привносит новое звучание в создаваемые мастерами произведения. Они пока не изучались в таком аспекте учеными, но имеют большой потенциал.

Один из главных комплексов изобразительных источников составляют иллюстрации в научных работах. Как в прошлом, так и в настоящее время они специально создаются либо отбираются из существующих работ, чтобы подтвердить результаты по определенной тематике. В качестве примера приведем один из учебников по анатомии, для иллюстрирования которого использовали рисунки Леонардо да Винчи и современных художников [Привес, Лысенков, Бушкович, 2006]. Зарисовки этих мастеров, отображающие состояние органов и систем человеческого тела в норме и патологии, со специально приготовленных препаратов — наиболее полный и точный комплекс изобразительных источников по конкретной теме (сосуды, костная система, внутренние органы). Их введение не только украшает издание, но и приоткрывает особенности восприятия различных разделов анатомии нашими предшественниками, что чрезвычайно важно для понимания эволюции данной области медицины.

Реалистическое искусство XX в. менее информативно по содержанию медицинских данных, но сосредоточенность на проблемах здравоохранения, общественного здоровья и истории учреждений медицины делает произведения данного времени важным дополнением и специфическим источником визуальной информации по профилактическому направлению медицины. Приведем в подтверждение описание монументального панно в вестибюле терапевтического корпуса Краевой клинической больницы в Перми (Е.Н. Широков, 1973). На нем изображена история медицины от античности до новейшего времени. Выстроенные по вертикали, от пола до потолка, композиции раскрывают несколько тем: врач и пациент, исследователь, лаборант. Эти сюжеты составляют фон к портретным изображениям самых ярких представителей врачебной профессии, включая и местных специалистов (Л.Ф. Палатов, А.А. Шутов, Ю.Е. Горячев, А.В. Туев, А.Я. Рудаков). Взаимосвязь между последними усилена композиционно: поворот их фигур, группировка всех возле лидера — академика

Е.А. Вагнера, имя которого носит Пермская медицинская академия. Сплоченный отряд провинциальных медиков, педагогов и клиницистов увековечен в контексте истории науки. К сожалению, реалистические произведения изобразительного искусства XX в. остаются, как правило, неизученными и малоиспользованными специалистами по истории медицины.

Информационный потенциал изобразительных источников, которые историки медицины привлекают для изучения науки врачевания, пока еще используется не в полном объеме: визуальное отражение реальности остается вторичным, дополнительным источником. Научно-практические сведения, получаемые из произведений изобразительного искусства разных эпох, составляют лишь один срез их общечеловеческой значимости и ценности.

Библиография

Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. Москва; Ленинград, 1935.

Лисицын Ю.П., Жиляева Е.П. Союз медицины и искусства. Москва, 1985. 191 с.

Маргорин Е.М. Илья Буяльский. Ленинград, 1948. 120 с.

Привес М.Г., Лысенков Н.К., Бушкович В.И. Анатомия человека. Изд. 12-е, перераб. и доп. Санкт-Петербург, 2006. 720 с.

Рихтер Т. Анатомический атлас, составленный по Розенмиллеру, Лодеру... и др.: С описанием черт. д-ра Ф. Рихтера: Отграв. с изд. в Лейпциге анат. атласа под загл.: «Pfeinig-Encyclopadie der Anatomie» / Пер. с 3 нем. изд. под надзором... о. проф. Петра Эйбродта. Москва, 1838. 377 с.

Солнцев Ф.Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды, рассказ академика Ф.Г. Солнцева. 1801—1876 // Русская старина. 1876. Т. 15. Вып. 1. С. 109—128.

Чистович Я.И. Илья Васильевич Буяльский... (окончание) // Русская старина. 1876. Т. 15. Вып. 3. С. 599—616.

**НАТУРНЫЙ РИСУНОК В.Ф. ТИММА
«ВИДЫ И ТИПЫ ДАГЕСТАНА» КАК ИСТОЧНИК
ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ О МАТЕРИАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ ДАГЕСТАНА**

**LIFE-DRAWING OF V.F. TIMM
“SPECIES AND TYPES OF DAGESTAN” AS A SOURCE
OF VISUAL INFORMATION ON THE MATERIAL CULTURE
OF DAGESTAN PEOPLE**

Аннотация: в статье рассмотрен рисунок В.Ф. Тимма «Виды и типы Дагестана», опубликованный в «Русском художественном листке» (№ 34 за 1859 г.). Для этого были выявлены и изучены многочисленные сведения о материальной культуре народов Дагестана в XIX в. Посредством сравнительного анализа полученных данных удалось в произведении Тимма определить каждый ее элемент материальной культуры и дать их характеристику.

Abstract: the article considers the drawing of V.F. Timm “Types and Types of Dagestan”, published in the “Russian Art Leaflet” (№ 34 of 1859). For this, numerous information about the material culture of the peoples of Dagestan in the 19th century was revealed and studied. Through a comparative analysis of the data obtained, it was possible in Timm’s work to determine each of its elements of material culture and give their characteristics.

Ключевые слова: историческая наука, изобразительный источник, материальная культура, В.Ф. Тимм, «Русский художественный листок», натурный рисунок, Дагестан, бурка, папаха, газыри.

Keywords: historical science, visual source, material culture, V.F. Timm, “Russian artistic leaf”, full-scale drawing, Dagestan, burka, hat, gazyry.

Историческое исследование предполагает емкую работу с обязательным привлечением источников, в т.ч. изобразительных. Фотографии, портреты, рисунки с натуры и даже пейзажи подкрепляют и уточняют сведения письменных и вещественных источников, а порой являются единственными источниками информации по какому-либо вопросу. Изобразительные источники, как и любые другие, требуют критического анализа, поскольку могут быть сфальсифицированы, неверно интерпретированы, а в случае с картинами — и крайне субъективны. Это требует использования некоей методики для определения достоверности и значимости изображения, а также для выявления в нем необходимых сведений.

Предметом анализа в данной статье является один из натуральных рисунков Императорской Академии художеств, награжденного двумя серебряными медалями, выставившегося в парижских салонах, побывавшего в Алжире, который стал темой некоторых его работ [Алексеева, 2002. С. 3]

Вернувшись в Россию, В.Ф. Тимм, спектр интересов которого был широк (от карикатуры до батальной живописи), нашел в бытовом рисунке неиссякаемый источник вдохновения: картин может быть столько, сколько событий в наших жизнях. «Целью моей было изображение всего замечательного в России, всего близкого русскому сердцу, всего драгоценного для русской жизни, с исключением всего иностранного, не касающегося России» [Вася Тимм, 1945. С. 3]. Этим правилом Тимм руководствовался всю жизнь. Художник-репортер объездил Россию на пространстве от Санкт-Петербурга до Закавказья, чем объясняется разнообразие зарисовок увиденного, и оставил огромное количество произведений, составивших своеобразную хронику общественной жизни 1840–1850-х гг. [Абдулаева, 2010. С. 125]. Хроникой этой стал иллюстрированный «Русский художественный листок», издававшийся им самим с января 1851 по 1862 г. и вобравший в себя сотни работ не только самого В.Ф. Тимма, но и Т.Горшельта, Г.Г. Гагарина, В.В. Верещагина, К.Н. Филиппова, Н.А. Зичи, И.К. Айвазовского [Тарасов, 1958. С. 37].

В.Ф. Тимм побывал и на Кавказе, результатом чего стали литографии, отразившие этнографические, исторические и социокультурные явления жизни горцев. В журнале опубликованы изображения сцен войны, суровых будней походной жизни, видов аулов Ахты, Мискинджи и Кумуха [Абдулаева, 2010. С. 125], селений Гимры, Яраг и Гуниб и т.д. [Доронина, 2017].

Мы рассмотрим одну из иллюстраций — «Виды и типы Дагестана», помещенную в № 34 «Русского художественного листка» за 1859 г. В надписи на ней указано, что «рисовано с натуры, при подошве Турче-Дага, В. Тиммом в 1849 году». Эта дата подтверждается найденными нами сведениями из биографии художника. Известно, что Тимм подал прошение о командировании его для художественных работ на Кавказ, к театру военных действий. С осени 1848 г. он находился в отряде, осаждавшем крепость Чох в Дагестане [Ибрагимов, 2011. С. 352], принимал участие в военных операциях и делил тяготы военной службы наравне со всеми, одновременно с этим делая зарисовки видов Дагестана, типов русских солдат и горцев. Поскольку «Русский художественный листок» издавался с января 1851 г., логично предположить, что работа над ним началась годом ранее. Из этого следует вывод: пребывание художника на Кавказе завершилось не позднее 1850 г. В данные хронологические рамки (конец 1848 — начало 1850 г.) вписывается дата, указанная на самом произведении.

Перейдем к его рассмотрению. Рисунок размером 34,7 x 24 см будто состоит из нескольких частей. Его название дано в центре нижней части, каждый пейзаж и человек подписаны художником, в углу имеется подпись о «печати в литографии В. Ф. Тимма». В нижней части мы видим семейных человек в различном положении, за ними — свиток с двух аулов. Он разделен на «два окна», в каждом из которых подписанное изображение: «аул Гимры, месторождение Кази-Муллы и Шамиля»; «мечеть аула Яраг, где впервые проповедовался мюридизм в 1823 г.». Выше свитка в верхней части помещено изображение Гуниб-Дага с юго-восточной стороны.

Аул Гимры имел ориентацию по солнцу, что позволяло получать богатые урожаи с плодовых деревьев, и ступенчатый тип поселения (это делалось из оборонительных соображений и из-за особенностей горного ландшафта — изрезанный рельеф, обилие скал). Эта ступенчатость передана и рисунком В.Ф. Тимма. Рисунков и фотографий малой мечети в ауле Яраг осталось крайне мало. В таком же ракурсе она изображена на рисунке Г.Г. Гагарина (1847) — с одним отличием: там присутствуют люди (сражающиеся всадники и сокольничие). Эти две локации выделены художником не зря, поскольку являются начальными точками движения горцев: родной аул двух имамов и место появления мюридизма в Дагестане.

Расположение людей на рисунке тоже неслучайно — они представляют два мира: справа — нукер-сокольничий и старец, слева — наиб Махтилай и нукер, в центре (слева направо) — Агалар-бек Кази-Кумухский, Мулла Цудахарский и медик Хаджи Петулов. Значимость последних подчеркнута тем, что художник указал их имена. Эти люди явно заняты чем-то важным: для удобства они расположились на земле полулежа для написания какого-то документа. Мулла Цудахарский пишет, двое других внимательно наблюдают; вокруг них расположены книги, перед Агалар-беком на рале (рахле) — возможно, Коран. Остальные четверо выглядят как свидетели двух сторон.

Аглар ибн Умар (1817—1859) — казикумухский правитель, преемник Абдурахман-хана. В юности был передан российским войскам в качестве аманата (заложника) в целях обеспечения верности Кази-Кумухского правящего дома. Он содержался в Санкт-Петербурге, где впоследствии служил в чине штаб-ротмистра гвардии русской армии. В 1847 г. вернулся в Кази-Кумух и стал его правителем, заменив старшего брата Абдурахман-хана. Был сторонником российской власти. Аслан Кади Цудахарский (мулла Цудахарский) в годы Кавказской войны долгое время придерживался нейтральной позиции, в 1842 г. выразил преданность правительству России, однако с 1843 г. начал выступать против нахождения ее войск на территории Дагестана. Хаджи Петулов — выходец из аула Чох, первый «туземный лекарь» (1852—1866), получил чин прапорщика с жалованием 180 руб. в год [Великая, 2015. С. 161].

Рисунок дает нам достаточно сведений о материальной культуре горцев. Разберем элементы одежды горцев, представленных на картине. Начнем с плечевой одежды.

Наиб одет в черкеску с газырями. Черкеска — традиционная распашная верхняя одежда народов Северного Кавказа — имела много разновидностей в зависимости от возраста, места проживания владельца и моды. На рисунке представлен простой фасон черкески, носившийся взрослыми мужчинами. Изготавливали ее из домотканого или покупного сукна серого, черного, коричневого, желтого, белого цветов [Булатова, 2001. С. 74]. Переднюю часть шили с двумя крайними клиньями, спинка — с одним центральным клином; все клинья выкраивались цельными. Рукава были широкими и длинными, закрывавшими кисти рук [Там же. С. 75]. Под вырезом на груди начинались застежки (чаще всего потайные крючки). По обеим сторонам под углом по направлению к рукавам нашивались карманы для газырей по 7—9—10 отделений. У наиба их по семь с каждой стороны. До начала XX в. карманы для газырей имели практическое значение.

Нукер также одет в черкеску, но без газырей: вместо них — патронташ (ящичек с ячейками для газырей), надетый крест-накрест. Патронташ носили те, кто еще не перешел на новую форму (черкески с отделкой и газырями). Из этого можно заключить, что нукер принадлежал к более традиционным слоям населения.

На нукере мы видим простой кожаный пояс. Такими поясами подпоясывали черкески, их использовали для закрепления оружия, в частности кинжалов, что мы и видим у нукера. У наиба мы не видим самого пояса, но наличие его очевидно, поскольку кинжал и пистолет закреплены на поясе.

Следующий вид плечевой одежды — овчинная шуба. Ее носили поверх рубахи, бешмета и даже черкески. Шили их мехом внутрь [Гаджиева, 1981. С. 42] из 9—10 бараньих шкур, тщательно обработанных и отбеленных. У народов Дагестана были распространены три разновидности мужских шуб: приталенные и расклешенные книзу с шивными рукавами; накидки без рукавов, иногда с пелериной разной длины; длинные, широкие, носимые внакидку с ложными рукавами. Рукава такой шубы шились длинными и настолько сужавшимися книзу, что могли служить карманами. Шубы двух последних видов были массивны и тяжелы. Ширина позволяла использовать их даже в качестве постели. На рисунке на старца надета шуба-накидка редкой разновидности — «КалакIач», зафиксированной у дидойцев. Аварцы Гумбетовского и Цумадинского районов носила «хъабача», которая отличалась от упомянутых выше только тем, что рукава ее имели обычную ширину, а в длину были чуть длиннее руки [Булатова, 2001. С. 79].

Нукер-сокольничий одет в шубу довольно популярного вида — цельнокроеную, приталенную, чуть расширяющуюся книзу с вырезом на груди.

Вырез и низ рукавов имеют меховую опушку. Такие шубы не имеют ни карманов, ни застежек, носятся распахнутыми [Там же. С. 42] и лишь в общественных местах подпоясывается, что мы и видим у нукера-сокольничего. На поясе его также висит кинжал, который выглядит проще, чем кинжалы наиба Махтилая и нукера. Сложно разглядеть, во что одеты центральные персонажи картины. Однако видимая часть одеяния Агалар-хана позволяет заключить, что на нем приталенная белая овчинная шуба, с вырезом на груди и меховой опушкой.

На иллюстрации В.Ф. Тимма мы видим характерный для горцев элемент накидной одежды — бурку. Ее носили и зимой и летом, в разную погоду и по разным случаям. Простые бурки без начеса изготавливались в любом ауле и носились ежедневно, а большие черные и белые с начесом были дорогими, носили их в основном всадники. На картине мы видим оба вида бурок. На нукере простая бурка из темной шерсти, производство которой было массовым, а потому она была недорогой. Это бурка — небольших размеров, с толстой мездрой и шерстью низкого качества. Изготавливалась в основном из черной, а иногда и белой овечьей шерсти [Изудинова, 2005. С. 23]. Сверху бурка имела шнурок, который завязывался на груди. На мулле Цудахарском — другой вид бурки. Такие производились только в селениях Андийского общества (центр производства бурок) на заказ из высококачественной шерсти андийской породы овец. По форме они были колоколовидные, с немного опущенными плечами. Ворс такой бурки представлял собой дерганую шерсть [Там же. С. 22]. Ее наличие делало очевидным высокое социальное положение обладателя.

На рисунке можно разглядеть штаны и обувь, но далеко не у всех персонажей в силу их расположения. Штаны у наиба Махтилая и нукера — широкие, в полоску. У Махтилая они заправлены в кожаные сапоги с загнутыми носами. На ногах нукера мы обуви не видим, его штаны снизу перевязаны обмотками. На старце светлые сапоги до колен с загнутыми носами. Несмотря на то, что нукер-сокольничий нарисован в полный рост (в отличие от трех центральных персонажей), сложно разглядеть, что на нем надето. Вероятно, это также широкие штаны.

Головные уборы на рисунке представлены несколькими видами папах. Папаха являлась для горца символом мужественности: оскорблением было сорвать с чьей-либо головы папаху. «Можно носить лохмотья или только клочки одежды, но нельзя показаться другим без головного убора или без кинжала» [Сержпутовский, 1917. С. 285]. Форма и размеры менялись в зависимости от моды, но у небогатого сельского населения подолгу бытовали одни и те же папахи. Наиболее распространены были полусферические, из белой «мохнатой овчины» — «чабанские» [Марков, 1887. С. 530]. Их носили в основном мужчины, связанные с животноводством [Изудинова, 2005. С. 84] (на рисунке таких нет). Папахи горцев шили из

шкурок ягнят, молодых овец особой породы и бухарского каракуля (были намного дороже обычных) [Гаджиева, 1981. С. 48].

На голове нукера — папаха в форме усеченного конуса из темной шерсти. Ее верх немного погнут, как это часто делали дагестанцы. На голове наиба Махтилая — практически прямая папаха цилиндрической формы из меха, с таким же меховым дном из темной шерсти. На мулле Цудахарском — низкая папаха с широкой тульей, изготовленная из белой шерсти, с матерчатым дном. На голове старца — высокая и широкая папаха из белой овечьей шерсти, которые встречаются на зарисовках 1840-х гг. у Г.Г. Гагарина. Голову нукера-сокольничего покрывает низкая и широкая, мохнатая папаха из темной шерсти. На голове Аглар-бека Кази-Кумухского мы и вовсе не видим головного убора.

Головной убор «медика Хаджи Потуло» выглядит необычно, поскольку напоминает чалму, не характерную для горцев. Однако это объяснимо: в Дагестане чалму могли носить только те, кто совершил паломничество в Мекку, а также имамы и устазы. Надевали ее только поверх папахи — обертывали вокруг тульи в 2–3 ряда, сложив вдвое; шили обычно из белой ткани длиной 1,5 м и шириной 50–60 см [Гаджиханова, 2010. С. 67–68]; носили в дни праздничных богослужений или в торжественной обстановке [Гаджиева, 1981. С. 49]. Приставка к имени «Хаджи» давалась за совершение паломничества, что подтверждает причину ношения чалмы Петулавом.

Интерес представляют также прически, бороды и усы героев рисунка. Борода считалась символом мужества, мудрости и зрелости, а потому была в основном атрибутом взрослых мужчин. На рисунке без бород изображены только два человека — нукер-сокольничий и Аглар-хан Казикумухский, что говорит об их возрасте. Как было указано выше, Аглар-хан родился в 1817 г., значит на момент написания картины ему было около 33-х лет. Усы же, имеющиеся у обоих, отращивались с момента совершеннолетия. Их форма, закручивание объясняются религиозными нормами: нижний край усов не должен опускаться ниже уголков верхней губы. Наибы Шамиля нередко красили бороду и усы хной, что придавало им каштановый или рыжий цвет. Делалось это из религиозных соображений: в исламе принято окрашивать бороду хной или басмой. Окрашенную бороду мы видим у наиба Махтилая.

Поскольку головы практически всех изображенных на рисунке покрыты головными уборами, разглядеть волосы под ними не представляется возможным. Только Аглар-хан Казикумухский — с непокрытой бритой головой. Как известно, в XIX в. дагестанские мужчины брили голову, порой оставляя на макушке хохолок [Казиев, 2003. С. 213]. У Аглар-хана по вискам опущены локоны волос, напоминающие пейсы, что для дагестанцев было необычно. Это можно объяснить модой того времени или способом

подчеркнуть аристократическое происхождение. В любом случае, такая прическа более нигде не описана и не изображена.

Таким образом, натуральный рисунок В. Тимма «Виды и типы Дагестана» дает возможность уточнить сведения письменных источников о материальной культуре горцев середины XIX в., об исторических событиях и личностях, сделать некоторые выводы и поставить новые вопросы. Проведенное нами исследование демонстрирует потенциал изобразительных источников для исторических исследований. Использование критического анализа визуальной информации с привлечением информации вербальной позволяет дополнить историческую картину и визуализировать ее. А визуализация истории — следующий шаг в развитии исторической науки, способ подкрепить теоретические положения науки наглядными образами.

Библиография

Абдулаева З.А. Отображение социокультурной реальности Кавказа в творчестве русских и западных художников XIX века // Научная мысль Кавказа. 2010. № 3. С. 121–126.

Алексеева А.Н. Василий Федорович Тимм и русская журнальная графика второй половины XIX века. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2002. 30 с.

Булатова А.Г., Гаджиева С.Ш., Сергеева Г.А. Одежда народов Дагестана. Историко-этнографический атлас. Пушино, 2001. 289 с.

Вася Тимм // Смена. 1945. № 3. С. 3.

Великая Е.В., Великая Н.Н. Мирные формы интеграции Северо-Восточного Кавказа в состав Российской империи (1801–1859 гг.). Армавир, 2015. 252 с.

Гаджиева С.Ш. Одежда народов Дагестана. Москва, 1981. 208 с.

Гаджиханова Р. Дагестанский костюм. Махачкала, 2010. 232 с.

Доронина Н.В. Кавказ в творчестве художников XIX в. Электронный ресурс: pplu.ru/upload/iblock/a88/doronina-n.v.-kavkaz-v-tvorchestve-khudozhnikov-xix-v.pdf (дата обращения: 21.03.2019).

Ибрагимова З.Х. Царское прошлое чеченцев. Наука и культура. Москва, 2011. 708 с.

Изудинова Р.С. Андийская бурка. Махачкала, 2005. 143 с.

Казиев Ш.М., Карпеев И.В. Повседневная жизнь горцев Северного Кавказа в XIX веке. Москва, 2003. 452 с.

Марков Е. Очерки Кавказа. Санкт-Петербург; Москва, 1904. 591 с.

Сергпутовский А.К. Поездка в Нагорный Дагестан // Живая старина. Вып. IV. Санкт-Петербург, 1917. С. 273–302.

Тарасов Л.М. Василий Федорович Тимм // Русское искусство. Середина девятнадцатого века: Очерки о жизни и творчестве художников. / Под ред. А. И. Леонова. М., 1958. 779 с.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ И КОММУНИКАЦИЯ ХРАНИТЕЛЕЙ, ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ, ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ

УДК 930.1 + 930.25

А.Г. Голиков, A.G. Golikov

ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА SOURCE STUDIES OF VISUAL SOURCES AS AN ACADEMIC DISCIPLINE

Аннотация: статья посвящена изучению изобразительных источников на историческом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова. В ней раскрывается содержание учебной дисциплины, знакомящей студентов с носителями визуальной информации и позволяющей расширить представления исследователей о полноте и достоверности нашего знания.

Abstract: the article is devoted to the study of visual sources at the faculty of History of the M.V. Lomonosov Moscow State University. It reveals the content of the discipline that introduces students to the visual information carriers, allowing researchers to expand their understanding of the completeness and reliability of our knowledge.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение изобразительных источников, историография, визуальная информация, древнерусская живопись, политическая карикатура, фотодокумент, кинодокумент, программа учебного курса.

Keywords: historical science, source studies of visual sources, historiography, visual information, old Russian painting, political caricature, photo document, film document, programm of training course.

В весеннем семестре 2013/2014 учебного года студенты 3-го курса бакалавриата исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, специализирующиеся по кафедре источниковедения, впервые прослушали обязательный лекционный курс «Источниковедение изобразительных источников». Необходимость включения в учебный план факультета такой дисциплины была осознана не вдруг и реализована далеко не сразу.

Еще в 1944 г. археолог А.В. Арциховский защитил докторскую диссертацию на тему «Древнерусские миниатюры как исторический источник». Ученый доказал, что рисунки реальных вещей, а иногда и целые бытовые сцены, зафиксированные на страницах лицевых летописей, содержат важ-

ную для историков информацию. Он констатировал: «Археологическое сличение нарисованных предметов вооружения и орудий труда с вещами, сохранившимися в наших музеях, устанавливает точность рисунков. Тем самым большую ценность приобретают изображения подобных предметов, до нас не дошедших: такие изображения являются единственными надежными источниками для изучения целых областей материальной культуры» [Арциховский, 1944. С. 3]. Кроме того, автор отметил, что, хотя миниатюристы вообще верно следовали тексту, который должны были иллюстрировать, их рисунки иногда существенно дополняли, а иногда по-своему интерпретировали сообщаемые летописцем сведения. Иными словами, в этих изображениях может быть выявлена новая, по сравнению с письменными текстами и с уже обнаруженными археологами вещами, информация.

В 1969 г. аспирант кафедры источниковедения МГУ им. М.В. Ломоносова В.А. Плугин защитил кандидатскую диссертацию «Некоторые проблемы мировоззрения Андрея Рублева (Древнерусская живопись как исторический источник)». Предмет его исследования — идейное содержание творчества мастера. Ученый исходил из гипотезы, что труд иконописца ограничен «определенным кругом отвлеченных церковных сюжетов, а внутри каждого из них традиционной схемой изображения... Иконография определяла каркас композиции сюжета, на долю художника оставалась его нюансировка. Главное же — в его руках были такие могучие средства художественного выражения, как цвет и линия. С их помощью иконописцы, отправляясь от одного и того же художественного «образца», создавали совершенно непохожие, глубоко творческие произведения» [Плугин, 1974. С. 75]. Для современников иконографические отклонения от привычного «образца» были как бы курсивом в тексте. Историкам получаемая таким образом информация дает возможность изучать идеологию и общественную психологию определенной эпохи, мировоззрение отдельных выдающихся ее представителей.

В 1979 г. В.А. Плугин выступил с докладом на тему «Древнерусская живопись как исторический источник (К постановке вопроса)» на III Всесоюзной конференции «Актуальные проблемы источниковедения истории СССР, специальных исторических дисциплин и их преподавание в вузах», состоявшейся в Новороссийске [Плугин, 1979. С. 243–245]. В своем докладе он определил место памятников изобразительного искусства в системе общей классификации исторических источников и специально в комплексе источников по истории Древней Руси, рассмотрел особенности кодирования информации в них, а также наметил методику исторической критики этих источников.

Автор выделил две основных группы памятников древнерусского изобразительного искусства: 1) памятники «исторического» характера, отражающие общественную жизнь Древней Руси (изображения легендарных или реальных событий отечественной истории, а также отдельных исто-

рических лиц); 2) памятники церковной живописи отвлеченно-религиозного (традиционного) характера. Основным направлением исследований источникововедами изобразительных источников должен стать, по мысли докладчика, поиск новой, по сравнению с текстами письменных источников, информации. Формулируя это положение, В.А. Плагин мог опираться как на труды предшественников, так и на собственные уже имевшиеся у него наработки. Намеченный в докладе план был положен в основу специального курса для студентов кафедры.

В начале 1970-х гг. на кафедре источниковедения была защищена еще одна диссертационная работа, посвященная изобразительным источникам. На этот раз объектом научного исследования стали кинодокументы начала XX в. [Магидов, 1973.]. В результате изобретения в XIX в. фотографии и кинематографа возник принципиально новый комплекс изобразительных источников. Современников поразила та сравнительная легкость фиксации визуальной информации, какую давала фотокамера. Искусствовед Вл.Вас. Стасов в опубликованной в 1856 г. в журнале «Русский вестник» статье «Фотография и гравюра» констатировал: трудное производство последней (т.е. гравюры), «требовавшее долгих упорных годов учения, вдруг заменялось несколькими мгновениями приятного занятия, не стоящего никакого труда и доступного всем и каждому» [Стасов, 1856. С. 360].

Вместе с тем создавалось впечатление, что изображение, произведенное техническим прибором, как казалось — без участия человека, запечатлеvalo объективную картину действительности. Эта иллюзия сохраняется в общественном сознании. Более того: она поддерживается публицистически броскими названиями исследований, специально посвященных фотокинодокументам: «История смотрит в объектив» [Листов, 1974], «История пишется объективом» [Волков-Ланнит, 1971] и т.п. Зрителю кажется, что объектив сам, без участия человека, находит цель, сам выбирает ракурс ее фиксации и сам в нужный момент производит съемку. Понятно, что это не так.

С момента возникновения фотографии существует практика фальсификации отражаемых ею фактов и событий. Возможности использования, казалось бы, безобидной ретуши «далеко выходят за рамки устранения технических и градационных дефектов фотографического изображения. Ретушь позволяет заменить одну часть изображения другой, усилить или уменьшить изобразительный эффект необходимого элемента съемки, дополнить или устранить неудобные детали объекта на снимке и др.» [Магидов, 2005. С. 233].

Монтаж кадров еще в большей степени может исказить имевший место в действительности факт, являющийся необходимым элементом создания кинопроизведения. Не случайно осуществляемый режиссером монтаж материала характеризуется как насильственное управление зрителем.

Создатели киноленты (не важно — документальной или художественной) по своему усмотрению в соответствии с творческим замыслом могут соединять или разъединять фрагменты съемок, сделанных в разное время и для разных целей. При создании копий документа в результате внесения изменений в первоисточник возможно изъятие части изображений или фонограмм, замена надписей, дикторского или авторского текста, включение в документальные фильмы инсценировок реальных событий и проч. [Там же. С. 233—234]. Ясно, что при работе с фотокинодокументами необходим их специальный источниковедческий анализ.

В контексте источниковедения изобразительных источников истории обратили внимание на такой носитель визуальной информации о прошлом, каким является политическая карикатура. Слово «карикатура» (от итальянского *caricare* — «преувеличивать», «нагружать», «отягощать», «усиливать») вошло в терминологический лексикон искусствоведения в эпоху Возрождения. Объяснялось это тем, что в изображении, например, лица человека какая-либо деталь акцентировалась за счет нарушения пропорций, и тем самым рисунок получался как бы отягощенным, шаржированным. Такое нарушение не было следствием ошибки художника — его плохого глазомера или неумелой руки. Напротив, все преувеличения вносились сознательно. Художник фиксировал и переносил в рисунок несообразности, являвшиеся характерными признаками отображаемого.

Отцом карикатуры как самостоятельного жанра искусства называют Леонардо да Винчи, который создал серию рисунков «гротескных голов» с деформированными пропорциями черт лица человека. Попытку впервые дать определение новому жанру изобразительного искусства приписывают болонскому художнику Аннибаже Караччи. Он полагал, что преувеличение черт оригинала позволяет портретисту добиться большей выразительности, нежели буквальное их копирование.

Часто получаемое таким образом изображение производило комическое впечатление и вызывало смех. Это свойство карикатуры было использовано в период Реформации в произведениях сатирической графики, выполнявших функцию политической публицистики. С XIX в., благодаря публикациям в периодической печати, карикатуры получают постоянную массовую аудиторию и становятся мировым явлением.

Для историков карикатура представляет интерес как исторический источник — канал передачи во времени социальной информации. Карикатурист чутко фиксирует общественный интерес к злобе дня своего времени и в художественно-образной форме оперативно предлагает определенную трактовку того, что произошло. При этом он обращается не только к сознанию человека, но прежде всего к его эмоциональному восприятию.

Традиционно карикатуру относят к категориям источников изобразительных. Но, как правило, существенной ее составляющей является текст,

т.е. рисунок и текст в ней находятся в органическом единстве. Извлечь познавательный потенциал, который содержит карикатура, можно, зная исторический контекст события, послужившего информационным поводом для создания произведения и понимая специфику сатирической графики. Ключевая деталь, раскрывающая суть замысла автора, может быть выражена как визуальными, так и вербальными средствами.

Талантливый карикатурист точными штрихами, продуманными деталями рисунка, метким словом запечатлевает то главное, что он хочет донести до читателя-зрителя. Историк должен суметь выявить и расшифровать эту информацию [см.: Голиков, 2011; Голиков, Рыбаченок, 2010].

В связи с тем, что курс «Источниковедение изобразительных источников» читается только в МГУ им. М.В. Ломоносова и находится в стадии становления, целесообразно познакомить коллег с его содержанием, получившим отражение в программе дисциплины.

Содержание дисциплины «Источниковедение изобразительных источников», порядок выполнения и контроля самостоятельной работы обучающегося

Введение. Изобразительные источники в системе общей классификации исторических источников. Особенности кодирования информации в изобразительных источниках и общие методические проблемы их критического анализа. Различия подходов источниковедов и искусствоведов при изучении изобразительных источников.

Раздел I. Древнерусская живопись как исторический источник.

1. *Место изобразительных источников в комплексе источников по истории Древней Руси.* Классификация памятников древнерусского изобразительного искусства: 1) памятники «исторического» характера, отражающие общественную жизнь Древней Руси (изображение легендарных или реальных событий русской истории, а также отдельных исторических лиц); 2) памятники церковной живописи отвлеченно-религиозного (традиционного) характера.

2. *Вопросы методики анализа изобразительных источников «исторического» характера:* лицевых летописей, житийных икон и фресковых циклов, единоличных изображений. Роль письменных источников в анализе изобразительных памятников двух первых разновидностей. Поиск новой, по сравнению с текстом, информации как основное направление исследования. Роль изобразительного источника в реконструкции текста письменных памятников. Отражение в живописи судьбы местных феодальных культов в процессе объединения Руси.

3. *Вопросы методики анализа изобразительных источников традиционного характера.* Функция иконы в средневековом обществе. Связь памятников изобразительного искусства с особенностями духовной жизни той или иной эпохи, мировоззрением, идеологией, общественной психологией.

Влияние заказчика на характер изображения. Роль личности художника. Значение письменных источников для анализа произведений изобразительного искусства.

4. *Иконографический канон в средневековом искусстве и его значение для источниковедческого анализа произведений изобразительного искусства.* Содержательная функция иконографического канона. Обусловленность его изменений. Очевидность фиксации иконографических отклонений зрителем, для которого они выполняли функцию курсива в тексте. Диапазон отклонений и его границы. Выявление иконографического своеобразия произведения — основное направление исследования изобразительного источника традиционного характера как источника исторического.

5. *Древнерусские иконописные образцы как проводники иконографического канона.* Возможности использования образцов — «прорисей» XVII—XIX вв. как исторического источника.

Самостоятельная работа студентов: освоение пройденного материала и литературы по теме.

Раздел II. Карикатура XIX — начала XXI в.

1. *Карикатура — жанр изобразительного искусства*, использующий, преимущественно в графике, приемы сатирического гротеска: резкое и намеренное преувеличение отдельных элементов, нарушение внешнего правдоподобия изображаемого объекта для выявления его внутренней сущности. Комизм ситуации — неотъемлемое свойство создаваемого карикатуристом образа действительности. Неразрывная взаимосвязь изображения и текста: название; подпись в форме монолога или диалога; реплики персонажей; надпись, если отсутствует или неочевидно портретное сходство в рисунке. Необходимость изучения исследователем обеих составляющих карикатуры — изобразительной и письменной.

2. *Карикатура — произведение печатной графики.* Значение технических открытий конца XVIII в.: усовершенствования Т. Бьюиком метода ксилографии (1775) и изобретение А. Зенефельдером литографии (1796). Начало систематической публикации произведений сатирической графики в периодической печати. Первые журналы карикатур: «Карикатура» (1830), «Шаривари» (1832), «Панч» (1841). Ежедневные сатирические журналы с карикатурами второй половины XIX — начала XX в.

3. *Карикатура — особая разновидность журнальной и газетной публицистики:* ее злободневность, оперативность, тенденциозность. Воздействие карикатуры на формирование у современников представлений о событиях и явлениях действительности. Роль личности художника. Определяющее влияние издателя на тематику опубликованных произведений. Карикатура в контексте материалов номера периодического издания. Цензор и художник. Воздействие на творчество карикатуристов политических интересов держав и

направленности общественного мнения. Сопоставление исследователем работ художников нескольких стран — основной путь корректировки искажений отображенных в карикатуре событий и ситуаций.

4. *Символичность «языка» карикатуры.* Изобразительные атрибуты, обозначающие державы: прусская каска с шишаком (Германия), фригийский колпак (Франция), кимоно (Япония), заплетенные в косичку волосы у мужчины (Китай) и т.п. Символы: белый орел (США), черный орел (Германия), петух (Франция), медведь (Россия), дракон (Китай), лев (Англия), восходящее солнце (Япония) и т.д. Использование карикатуристами средств и приемов, которые позволяют доходчиво передать массовой аудитории замысел художника. Графическое отображение в карикатуре устойчивых выражений, клише лексики публицистических статей в прессе: «европейский концерт», «политическая кухня», «поддерживать престиж» и т.п. Апелляция художников к понятным современникам образам: курить рядом с пороховой бочкой — опасно, клетка — символ неволи, гильотина — орудие казни, картонный домик — ненадежная постройка. «Эзопов» язык подцензурной прессы. Шрифтовые выделения фрагментов текста как способ обратить внимание читателя на иносказание. Выявление приемов кодирования информации карикатуристом — главный путь к раскрытию созданного образа и механизма его воздействия на читателя-зрителя.

5. *Отражение в карикатуре представлений людей о своем времени.* Знание исторического контекста изучаемой эпохи и понимание специфики карикатуры как особой разновидности сатирической графики — необходимое условие использования этого источника в исторических исследованиях.

Раздел III. Фотография и документальное кино.

1. *Понятия «фотодокумент» и «кинодокумент»: общее и особенное.* Идентичность процесса фиксации изображения в фотографии и в кинематографе. Фотодокумент — отдельное изображение или серия изображений, связанных определенными признаками (хронологическими, тематическими, авторскими и т.д.), зафиксировавшие посредством фотографической техники явления и факты действительности. Фотокадр — техническая репродукция, на которой зафиксировано одно мгновение отображаемого объекта. Границы фотокадра как пределы зафиксированного изображения. Кинодокумент — последовательное изображение событий (немое кино), а также звуковая информация об этих событиях (звуковое кино), зафиксировавшие посредством кинематографической техники явления и факты действительности. Структура кинодокумента: отдельные кинокадры, кинематографические планы (монтажные кадры) — определенным образом подобранные и организованные кинокадры; эпизоды фильма, состоящие, в свою очередь, из кинематографических планов. Отображение событий в движении — специфика кинодокумента.

2. *Понятие «первоисточник» применительно к фото- и кинодокументам.* Первоисточники — документы, в которых хронологически впервые

на пленочных или других носителях посредством кинофототехники зафиксирована первоначальная информация о событии. Первоисточник фотодокумента — авторская съемка. Первоисточник кинодокумента — отснятый материал в оригинале (не подвергшийся монтажу), а также совокупность съемок, составивших основу кинопроизведения (фильмы, киножурналы, киносюжеты и проч.). Разыскания в архивах — основное направление выявления первоисточников фото- и кинодокументов.

3. *Приемы создания средствами фото- и кинодокументирования заданного образа действительности:* замена одной части фотоизображения другой посредством ретуши; включение в монтажные кадры съемок, сделанных в разное время; использование в документальных фильмах инсценировок событий и т.п. Внесение изменений в первоисточник: изъятие отдельных фрагментов изображения, замена надписей, дикторского или авторского текста и др. Установление соответствия копий фото- и кинодокументов их первоисточникам как задача источниковедения. Технические возможности редактирования цифровых фотографий.

4. *Фотографии в периодической печати.* Ранжирование для читателя степени значимости сообщаемой информации размером публикуемого фотоснимка и размещением его на газетной или журнальной странице. Роль подписи под фотодокументом. Информативность цвета в фотодокументе вследствие символического значения, которое придается людьми определенным цветам или сочетаниям нескольких цветов. Фотоснимок в контексте номера периодического издания. Значение источниковедения периодической печати для введения в научный оборот опубликованных в прессе фотографий.

5. *Кинодокументалистика в контексте средств массовой информации.* Рождение документального кинематографа (1895), идеология первых фильмов как «ожившая фотография». Жанры документального кино (кинохроника, кинорепортаж, киножурнал, «монтажный» фильм как новое осмысление старой кинохроники, документальный фильм — памфлет и др.). Документальное кино как «творческое восприятие действительности». Многоэтапность создания кинопроизведения и проблема соотношения объективного и субъективного в информации кинодокумента. Значение письменных источников для анализа кинопроизведения.

Контрольные вопросы для проведения текущего контроля и промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины (коллоквиумы, экзамен):

1. Изобразительные источники в системе общей классификации исторических источников.

2. Особенности кодирования информации в изобразительных источниках.

3. Классификация памятников древнерусского изобразительного искусства.

4. Общие вопросы методики анализа изобразительных источников русского средневековья (на примере лицевых летописей).

5. Приемы изучения древнерусских иконописных произведений.
6. Значение письменных источников для анализа произведений изобразительного искусства Древней Руси.
7. Иконографический канон в средневековом искусстве.
8. Карикатура как жанр изобразительного искусства.
9. Карикатура как произведение печатной графики. Еженедельные сатирические журналы с карикатурами XIX — начала XX в.
10. Карикатура как особая разновидность журнальной и газетной публицистики.
11. Приемы кодирования информации карикатуристом.
12. Отражение в карикатуре представлений людей о своем времени.
13. Понятия «фотодокумент» и «кинодокумент»: общее и особенное.
14. Методика разысканий фото- и кинодокументов.
15. Фотографии в периодической печати: приемы источниковедческого изучения.
16. Проблема соотношения объективного и субъективного в информации кинодокумента.

Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины «Источниковедение изобразительных источников»

а) основная литература:

1. Плагин В.А. Древнерусская живопись как исторический источник (К постановке вопроса) // Актуальные проблемы источниковедения истории СССР, специальных исторических дисциплин и их преподавание в вузах. Тезисы, докладов III Всесоюзной конференции. Новороссийск, 1979. Ч. II. Секционные заседания. М., 1979.
2. Голиков А.Г. Проблемы источниковедческого изучения политической карикатуры второй половины XIX — начала XX в. // Вестник Московского университета. Серия «История». 2011. № 4.
3. Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. М., 2005.

б) дополнительная литература:

1. Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944.
2. Болтянский Г. Очерки истории фотографии в СССР. М., 1939.
3. Вартанов Ан. Фотография: документ и образ. М., 1983.
4. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
5. Волков-Ланнит Л.Ф. Искусство фотопортрета. М., 1987.
6. Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963.
7. Голиков А.Г., Рыбаченок И.С. Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX — XX веков в политической карикатуре. М., 2010.
8. Головина О.С. Русская фотографическая периодика (1858-1918 гг.) // Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1 (1). СПб., 2010.

9. Ефимов Б.Е. Основы понимания карикатуры. М., 1961.
 10. Зинин А.М. Руководство по портретной экспертизе. М., 2006.
 11. Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. М., 1987.
 12. Листов В.С. История смотрит в объектив. М., 1974.
 13. Магидов В.М. Кинофотофонодокументы как исторический источник // Отечественная история. 1992. № 5.
 14. Марковский Я.Э. Истолкование фотографического текста (философско-семиотические аспекты). М., 1986.
 15. Морозов С.А. Творческая фотография. М., 1989.
 16. Плугин В.А. Мироззрение Андрея Рублева (некоторые проблемы). М., 1974.
 17. Он же. Мастер «Святой Троицы». Труды и дни Андрея Рублева. М., 2001.
 18. Радаков А. Карикатура. Л., 1926.
 19. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
 20. Рощаль Л.М. Эффект скрытого изображения. Факт и автор в неигровом кино. М., 2001.
 21. Снетков В.А., Зинин А.М. Влияние ретуши фотоснимков на отождествление лиц по фотокарточкам. М., 1969.
 22. Стасов В.В. Фотография и гравюра // Русский вестник. Т. 6. Кн. 1–2. М., 1856.
 23. Стернин Г.Ю. Очерки русской сатирической графики. М., 1964.
 24. Ферро М. кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2.
 25. Финягина Н.П. Сатирическая графика как исторический источник // Труды НИИ культуры. Т. 11. М., 1974.
 26. Чибисов К.В. Очерки истории фотографии. М., 1987.
 27. Швыров А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб., 1904.
 28. Шмидт С.О. Российское государство в середине XVI столетия. Царский архив и лицевые рукописи времени Ивана Грозного. М., 1984.
- в) программное обеспечение и Интернет-ресурсы: Интернет-публикации в электронной библиотеке на сайте исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова и других Интернет-сайтах.
- Курс вызвал у студентов интерес, т.к. они получили необходимый им методический инструментарий для критического анализа источников, являющихся предметом их выпускных квалификационных работ.

Библиография

Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. Москва, 1944. 108 с.

Магидов В.М. Кинохроника Москинокомитета – Фотокиноотдела Наркомпро-са как исторический источник (на примере выпусков «Кинонедели 1918–1919 гг.». Москва, 1973. 21 с.

Плугин В.А. Мировоззрение Андрея Рублева (некоторые проблемы). Древне-русская живопись как исторический источник. Москва, 1974. 164 с.

Плугин В.А. Древнерусская живопись как исторический источник (К поста-новке вопроса) // Актуальные проблемы источниковедения истории СССР, спе-циальных исторических дисциплин и их преподавание в вузах. Тезисы докладов III Всесоюзной конференции. Новороссийск. 1979. Ч. II. Москва, 1979. С. 243–245.

Стасов В. Фотография и гравюра // Русский вестник. Журнал литературный и политический. Т. 6. Кн. 1–2. Москва, 1856. С. 359–400, 555–576.

Листов В.С. История смотрит в объектив. Москва, 1974. 224 с.

Волков-Ланнит Л.Ф. История пишется объективом. Москва, 1971. 256 с.

Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва, 2005. 394 с.

Голиков А.Г. Проблемы источниковедческого изучения политической карика-туры (вторая половина XIX – начало XX в.) // Вестник Московского университе-та. 2011. № 4. С. 51–71. Серия 8: История.

Голиков А.Г., Рыбаченок И.С. Смех – дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX–XX веков в политической карикатуре. Москва, 2010. 328 с.

УДК 930.23

Л.В. Белгородская, L.V. Belgorodskaya

ОБУЧЕНИЕ ТЕХНОЛОГИЯМ ИЗВЛЕЧЕНИЯ ИНФОРМАЦИИ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ LEARNING TECHNOLOGY TO EXTRACT INFORMATION FROM THE WORKS OF HISTORICAL PAINTING

Аннотация: статья посвящена технологиям обучения студентов (бакалавров, ма-гистрантов) и аспирантов принципам и механизмам извлечения информации из произ-ведений исторической живописи. Предлагаемый алгоритм предусматривает: выясне-ние обстоятельств появления произведения; сущности исторических событий, интер-претируемых художником; историю бытования и презентации артефакта; установление его места в культурно-исторической памяти граждан России и народов других стран, выявление причин смены оценок.

Abstract: the article is devoted to the technology of teaching students – bachelors, undergraduates and graduate students the principles and mechanisms for extracting in-formation from the works of historical painting. The proposed algorithm provides for clarifi-cation of the circumstances of the appearance of the work; the essence of historical events

interpreted by the artist; history of existence and presentation of the artifact; establishing its place in the cultural and historical memory of Russians and other peoples, and identifying the reasons for the change of assessments.

Ключевые слова: историческая наука, источниковедение, история России, историческая живопись, визуальный поворот, технологии обучения историков, информационные цифровые технологии, музей, база данных, Красноярск.

Keywords: history, source study, Russian history, historical painting, visual turn, historian's education technologies, digital humanities, museum, knowledge base, Krasnoyarsk.

В конце XX в. в гуманитарных науках вслед за лингвистическим произошел «визуальный поворот». Российские историки и специалисты в области межкультурной коммуникации уделяют еще недостаточное внимание анализу изображений и только начинают учиться читать и постигать визуальные тексты. Развитие истории ментальностей (затем и культурной истории) повлекло за собой исследование (сначала зарубежными историками) разнообразных типов изображений: от достаточно привычных графических и живописных до необычных оптических, ментальных и вербальных образов. В современных условиях происходит осознание того, что для исследования национальных и социальных идентичностей визуальное не менее информативно, чем нарратив [Вишленкова, 2011. С. 16, 292]. Ярким маркером визуального поворота в развитии исторической науки стало решение редакции главного научного журнала отечественных исследователей «Российская история» оформлять обложку издания, начиная с 2018 г., репродукциями картин. Первой стала работа К.С. Малевича «На сенокосе» (1929).

В существующих классификациях исторических источников чаще всего выделяют четыре основные группы: вещественные, изобразительные, письменные, фонические. С.О. Шмидт предложил и обосновал логичность своей оригинальной типологии изобразительных источников, в основу которой положен тип носителя и способ передачи информации. Им были выделены следующие подвиды: а) художественно-изобразительные (произведения изобразительного искусства, искусства кино и фотографии); б) изобразительно-графические; в) изобразительно-натуральные (прежде всего фотографии, документальные кинокадры) [Шмидт, 1997. С. 300].

Задача этой статьи состоит в ознакомлении университетских преподавателей истории с возможностями овладения технологией профессионального «чтения» студентами художественно-изобразительных источников (или, используя привычную терминологию, произведений исторической живописи). Студент может научиться технологии деконструирования или декодирования исторического образа, лежащего в основе визуального документа, овладеть навыками его интерпретации. Кроме того, работа с визуальным источником позволяет решить важную педагогическую проблему:

избежать ориентации на механическое (ретрансляционное) воспроизведение информации. Решается задача развития аналитических способностей; умения мыслить самостоятельно; находить новые смыслы произведения. И, наконец, задача «дать правильный ответ» не довлеет над будущим специалистом. Он поднимается до уровня понимания авторского замысла, формулирования собственной точки зрения, осмысления тезиса о том, что познание есть не единичный акт, а длительный процесс.

Автор опирается на собственный опыт. Педагогический эксперимент, реализованный в процессе чтения лекций, проведения семинаров, апробации моделей интерактивного и дистанционного общения с магистрантами и аспирантами во время преподавания курсов «История России», «Визуальная история и культура России: опыт компаративного подхода», «Россия в зарубежной историографии XX века» в Сибирском федеральном университете в 2014–2018 гг., позволил создать технологии обучения, изложенные в данной работе. Студенты с энтузиазмом готовили и защищали публично исследовательские проекты, находили новые смыслы визуальных текстов. Они успешно использовали возможности цифровых гуманитарных наук (Digital Humanities) — инновационного междисциплинарного направления, которое объединяет методики и практики гуманитарных и вычислительных наук и характеризуется применением компьютерных методов в социокультурных исследованиях. В магистерские диссертационные исследования включались специальные главы или параграфы, связанные с исторической визуалистикой, обзором базы данных визуальных источников.

Российские исторические издания еще мало ориентируют на вдумчивый анализ изображений. В британских же изданиях по истории, например, авторы подробно комментируют изображения (тексты составляют от 300 до 500 знаков); обязательно формулируются задания, предлагаются учебные кейсы и делаются большие вкладыши визуальных, факсимильных изображений [McDowall, 2011. P. 57, 83, 110, 119, 122, 126, 127; Waldron, 2011. P. 21, 58, 102, 124, 142].

Ряд источниковедов предлагают следовать следующему алгоритму действий при осуществлении процедуры исследования визуального текста: начать с поиска и отбора визуального источника; затем перейти к анализу информации об авторе источника; просмотреть источник с целью первого знакомства, далее следуют повторный просмотр и анализ; осуществить в итоге реконструкцию исторической реальности. Часть операций признаем разумными, но некоторые представляются несколько механистичными и поверхностными.

В этой статье будет предложен порядок работы с визуальными источниками на семинарах и приведены возможные варианты направлений поисков студентов в процессе самостоятельной исследовательской работы.

Профессиональная источниковедческая компетентность будущих историков понимается нами как готовность и способность применять знания и умения при освоении дисциплин образовательного цикла и в исследовательской практике. Компетентность в изучении и использовании визуальных источников включает в себя мотивационный компонент, понимаемый как позитивное отношение к получению новых знаний и технологий, знание теоретических основ для описания сущности процессов и явлений через изучение данного вида источников. Операционная составляющая — это комплекс алгоритмов и моделей работы с визуальными материалами.

Сведения о художнике. На этом этапе предполагается знакомство с основными фактами биографии, выявление, к какой художественной школе принадлежал живописец, какие темы прошлого волновали его. Полезно познакомиться с избранными произведениями автора. Не стоит излишне подробно рассматривать биографическую информацию, в противном случае энергия будет затрачена преимущественно на поиск формальных сведений.

Время написания картины, как это отразилось на авторском видении прошлого. Обращение художника к осмыслению прошлого часто вызвано исторической ситуацией в момент работы. Картина И.С. Глазунова «Сто веков» («Вечная Россия») написана к 1000-летию крещения Руси. Тема «реабилитации» православного христианства повлияла на общую концепцию полотна (изображен грандиозный крестный ход). Картина И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван...» была ответом на убийство Александра II и казнь народовольцев в 1881 г. Н.Н. Ге решил обратиться к образу Петра Первого в картине «Петр Первый и царевич Алексей» в год 200-летия со дня рождения первого российского императора. Художник начал работу, апологетически оценивая «реформатора на троне», а закончил, внутренне осудив монарха, что наложило отпечаток на окончательную авторскую концепцию образа. Картина, посвященная конфликту Петра Великого со старшим сыном, была написана дважды, поэтому в наши дни ее можно увидеть и в Третьяковской галерее, и в Русском музее. И.К. Айвазовский написал картину «Российский флот у берегов Америки во время Гражданской войны в 1863—1864 годах» (1892) для того, чтобы напомнить о поддержке Россией северных штатов во время острого политического конфликта и одновременно в знак благодарности американцам за помощь голодающим россиянам в 1891 г.

Нужно понимать, что чаще всего произведения пишутся по прошествии длительного времени, поэтому изучающим их стоит вооружиться двойной оптикой. Они ищут ответы на вопросы: что изображено, когда изображено, почему в это время, как выбранный исторический материал соответствовал вызовам дня?

Историкам стоит задаться вопросом о причинах достаточно позднего появления портретного жанра в России. Этот процесс начался в XVIII в.

после появления Манифеста о вольности дворянства, а расцвета достиг в 1870—1880 гг. Героями портретов становились интеллигенты, олицетворявшие совесть нации, властители умов и подвижники. Русское искусство (вслед за литературой) в условиях политической напряженности выполняло учительские функции, было проникнуто идеей общественного служения. Достаточно вспомнить портрет Ф.М. Достоевского работы В.Г. Перова, портрет Л.Н. Толстого кисти И.Н. Крамского. Герои живописи оказываются перед судом человеческого сообщества, здесь личное начало отходит на второй план [Сарабьянов, 2003. С. 148—153].

Общественной резонанс, произведенный при появлении работы. История бытования картины, обстоятельства ее презентации. Место хранения в настоящее время. Поиск и осмысление этой информации дают богатый материал для анализа. Картина В.В. Верещагина «Казнь заговорщиков в России» впервые экспонировалась в Вене. И сама картина, и репродукции были категорически запрещены к ввозу в Российскую империю. Она прошла через несколько рук, прежде чем вновь попала в Петербург. В конце концов полотно оказалось в Государственном музее Революции (ныне Музей политической истории России). До 2018 г. картина нигде не выставлялась.

В Петербурге в школе № 206 было принято решение восстановить поврежденное школьником полотно с образом Ленина. Каково же было удивление реставраторов Русского музея, когда на обороте они увидели портрет Николая II, не закрашенный краской, а только «припыленный» меловым раствором. Как будто человек знал, что через сто лет должны открыться оба образа и в это время будет существовать общественный интерес к обеим личностям. Картина стала пользоваться успехом отнюдь не за высокие художественные характеристики. Она была в 2017 г. выставлена в Эрмитаже так, чтобы видны были обе стороны. Картина А.А. Пластова «Фашист пролетел» (1942), привезенная в советское посольство в Тегеране, произвела настолько сильное эмоциональное впечатление на У. Черчилля и Т. Рузвельта, что это оказалось последним доводом в пользу принятия ими решения об открытии Второго фронта в Европе.

После появления картины А.Г. Поздеева «Пейзаж с красным домом» (1968) это историческое здание в центре Красноярска стало объектом исследований историков и гостей города.

Бытование картин есть важнейший признак их подлинности. Искусствоведы всегда устанавливают провенанс (историю бытования произведения). В 2012 г. московский Дом иконы планировал провести выставку произведений живописи русских художников из коллекции основателя. Специалисты из Третьяковской галереи установили, что большинство работ — фальшивки. Экспертиза началась именно с не увенчавшегося успехом поиска провенанса, хотя сами картины технически были выполнены безупречно [Боннер, 2013. С. 202].

Сюжет произведения искусства. Какое событие или эпоху отражает полотно и каким образом? Исследователю важно понять исторический смысл произведения. Авторы порой помогают это сделать, дав произведению детальное название. Чего стоит «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в честь столетнего юбилея со дня его учреждения» И.Е. Репина (1904), или «Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе великого князя Василия Темного в 1433 году срывает с князя Василия Косого пояс, принадлежавший некогда Дмитрию Донскому» П.П. Чистякова (1861). Последнее название содержит 141 знак. Художник в вербальной форме максимально точно объяснил читателям смысл изображенной сцены.

Больших сложностей в раскрытии этого вопроса не возникает. Всегда нужно обращаться для уточнения информации к серьезным историческим исследованиям или уважаемым и признанным энциклопедиям.

Важно смотреть на полотно взглядом, не замутненным нынешними и прежними стереотипами восприятия прошлой эпохи. Хорошим примером может служить устойчивое мнение, что крестьянам на Руси всегда жилось плохо. А мысль о том, что дворяне тоже до 1762 г. или 1785 г. были крепостными государства и служили «пером и шпагой» до смерти или до увечья, приходит в голову не всем. Были периоды, когда уровень жизни крестьянства был вполне достойным.

Об этом своеобразном ментальном «акцепторе результатов действия» пишет Б.Н. Миронов, назвавший данный феномен «когнитивным диссонансом». В этом случае реальные факты игнорируются, если они вступают в противоречие с исходными установками. Стереотипы восприятия молодых исследователей служат в этом случае средством защиты от интеллектуального дискомфорта. Миронов предложил студентам Санкт-Петербургского государственного университета дать социальную интерпретацию оптимистичных и жизнеутверждающих произведений русской жанровой живописи: А.И. Корзинкин «Возвращение с сельской ярмарки» (1868), А.Л. Ржевская «Веселая минутка» (1897), В.Е. Маковский «Друзья-приятели» (1878). Какие же классовые противоречия нашли там, где их и в помине нет? Равнодушие к общественным проблемам, праздную никчемную жизнь беспечных дворян, острые социальные конфликты и даже равнодушие к чужому горю на первых в перечне полотнах [Миронов, 2012. С. 691–694; Миронов, 2013. С. 112]. Студенты игнорировали очевидные факты, если те противоречили исходным установкам о «тяжелой жизни простого народа при царском режиме».

Стереотипное историческое мышление, сформированное в школе, довлеет над умами и реализуется в разнообразных клишированных текстах. В последние годы утвердился новый стереотип — в годы советской власти тоже жили плохо. Юные студенты «не считают» адекватно визуальную

историческую информацию, которая противоречит их исходной установке. Верным оказывается известное положение, что мы видим только то, что нам хочется видеть.

Находки мастера в отражении исторического материала.

Приведем фрагмент выступления доцента Европейского университета (Санкт-Петербург) И. Доронченкова о картине В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни»: «Историческая живопись XIX века, ориентированная на внешнее правдоподобие, обычно рассказывает об одном герое, который направляет историю или терпит поражение. Картина Сурикова здесь — яркое исключение. Ее герой — толпа в пестрых нарядах, которая занимает практически четыре пятых картины; из-за этого кажется, что картина поразительно неорганизованная. За живой клубящейся толпой, часть которой скоро умрет, стоит пестрый, волнующийся храм Василия Блаженного. За застывшим Петром, шеренгой солдат, шеренгой виселиц — шеренга зубцов кремлевской стены. Картину скрепляет дуэль взглядов Петра и рыжебородого стрельца»; «Про конфликт общества и государства, народа и империи говорить можно очень много. Но мне кажется, что в этой вещи есть еще некоторые значения, которые делают ее уникальной... Двигателем становится народ. Но в этой картине очень хорошо заметна роль народа» [Доронченков, 2017]. Историк Е.В. Анисимов заметил, что на полотне мельтешат подобно бесам на фресках «Страшного суда» преображенцы, номинально горят и гаснут свечи: стрельцы не замечают горячих капель воска на руках [Анисимов, 2016. С. 99].

Некоторые находки мастеров со временем наполняются новыми смыслами. Оптимистическая картина Ю.И. Пименова «Новая Москва» (1937) вызвала у студента страшные ассоциации. В рецензии он написал: «А куда едет эта молодая женщина на прекрасном открытом автомобиле? У нее определенно высокий социальный статус. Я думаю, что ее дорога лежит в Дом на набережной, дом правительства, 800 жителей которого репрессировали в годы “большого террора”. Ее прекрасная жизнь закончится максимум в 1938 г.»

Картина «Не ждали» И.Е. Репина существует в двух вариантах. В первом героиней является девушка, что свидетельствует об активном участии женщин в освободительном движении, во втором на стене комнаты можно рассмотреть портрет Т.Г. Шевченко, литографию с изображением убитого Александра II и гравюру с картины К. Штейбена «На Голгофе». Оказывается, старшие члены семьи разделяли либеральные взгляды, но осуждали террористические методы борьбы. Трагизм ситуации состоит в идейном неприятии родственниками действий вернувшегося из заключения молодого человека. Герой картины — не цареубийца, однако он несет ответственность за произошедшую 1 марта 1881 г. трагедию. Траурная одежда матери может быть истолкована как знак печали после потери мужа и как види-

мый знак неприятия радикальных методов борьбы сына. Чего же все-таки «не ждали» члены семьи? Ответ не так однозначен. А может, «не ждали» даже и милости власти? Конца эпохи либерализма в 1881 г.? Такого развития событий? Художник предлагает дать ответ на вопрос современникам и потомкам самостоятельно.

Ошибки художника и причины искажения исторической реальности. В сущности, решая вопросы этого блока, историки поднимаются до высоты историографического анализа визуального источника. На полотне «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» Н.Н. Ге перенес разговор в Монплеизр, где этой встречи не было. Во-первых, нет никаких документальных свидетельств о допросе в Петергофе. Во-вторых, Монплеизр достроен уже после смерти царевича. Вероятно, художнику было важно, чтобы бело-черные квадраты пола делали диалог похожим на игру в шахматы или четко маркировали «плохих» и «хороших» героев.

В XIX в. историческая наука признавала конфликт отца и сына принципиальным и мировоззренческим, приписывала Алексею лидерство в «старомосковской реакционной партии». В знаменитом курсе истории С.Ф. Платонова (по нему учились студенты императорской России) о противоречиях сказано так: «Царевич впитал в себя дореформенные взгляды, дореформенную богословскую науку и дореформенные вкусы: стремление к внешнему благочестию, созерцательному бездействию и чувственным удовольствиям» [Платонов, 1993. С. 538]. Историкам той эпохи был чужд тезис о том, что конфликт не носил принципиального характера, что это не было противостояние реформатора и консерватора. Царевич пал жертвой связанных с борьбой за престол интриг в ближайшем к царю окружении. Американский историк П. Бушкович первым обратил внимание на частые поездки царевича в Европу, на характер читаемых им книг (в библиотеке Хельсинского университета они хранятся с многочисленными пометами), он знал не менее трех иностранных языков [Бушкович, 1999. С. 46–47].

Ему вторит М.Р. Рыженков, источниковед, директор Российского государственного архива древних актов: «В российской дореволюционной и советской историографии было принято рассматривать конфликт между Петром I и его старшим сыном царевичем Алексеем как столкновение прогрессивных сил во главе с царем-реформатором и реакционной “старомосковской партией”, знаменем которой стал наследник престола... Между тем, внимательное изучение документов следствия... показывает, что наиболее тяжкие обвинения его в заговоре с целью захвата власти с привлечением иностранной военной силы основаны всего на двух документах: показаниях его любовницы... и собственных, данных после применения пыток. ...Образование, круг чтения, знакомство с “западным” образом жизни выдают в нем скорее человека позднего европейского барокко... Царевич пал жертвой интриг в ближайшем окружении Петра...» [Рыженков, 2013.

С. 590–591]. На картине изображена скорее великая личная трагедия Петра-отца, но это совсем не исторический конфликт «реформаторов» и «консерваторов».

Современная историческая наука о личностях и процессах, отраженных на полотне. Данный блок логично продолжает предыдущий. При анализе этого вопроса большая роль принадлежит знакомству с современным научным видением событий. Исследования ученых знакомят зрителей с дискуссионными вопросами, предлагают аргументацию представителей разных исторических школ. Современные ученые, например, уверены, что А.Ф. Керенский не переодевался в женское платье в 1917 г. Информация была «вброшена» в общественное сознание для очернения и даже осмеяния его личности. Это явственно видно на полотне художника Г.М. Шегалы «Бегство Керенского из Гатчины» (1937–1938). В личной беседе с журналистом Г. Боровиком в США последний премьер Временного правительства просил об одном: «Слушайте, ну скажите вы там у себя в Москве, у вас же есть серьезные люди, ну не бежал я в женском из Зимнего дворца ...я уехал на своей машине. Бежал из Гатчины, но и тогда я переделался в мужской костюм».

Место данного произведения искусства в культурной и исторической памяти россиян (других народов). В поисках ответа важно проявить уважение к мнениям коллег и не бояться разойтись в оценках с мэтрами искусствоведения. Нужно обратить внимание на сложность однозначного ответа на вопрос о ценности произведения искусства. Для историка корпус источников не может быть плохим или хорошим; все зависит от методов его обработки и результатов внешней и внутренней критики. К примеру, картина Н.К. Рериха «Заморские гости» полна исторических ошибок, автора можно смело упрекнуть в искажении объективного прошлого. Но полотно ценно привлечением общественного внимания к ранней русской истории в начале XX в. Поставленная задача побуждает специально изучить вопрос, опрашивая коллег и посетителей, изучая иллюстративный ряд учебников и энциклопедий, исследуя оформление открыток, марок, рекламных плакатов. Картина В.М. Васнецова «Богатыри», без сомнения, стала частью культурного кода россиян, ее узнают с малых лет. Но не все знают, что на полотне изображены реальные герои нашей истории, правда, жившие в разное время.

Живописные картины прошлого часто открывают представителям другой культуры окно в «русский мир». Изображения храма Василия Блаженного — самый узнаваемый образ нашей страны за рубежом. Не случайно все тома новейшей американской энциклопедии истории России украшены, помимо трех других визуальных образов страны, фотографией этого сооружения. Храм — единственное для англосаксонского мира историческое место, однозначно ассоциируемое с образом России. Британская ис-

следовательница Л. Хьюз изучила эволюцию восприятия собора и его живописных изображений [Hughes, 2006. С. 71–79]. Оно сильно менялось: от признания храма «чудовищным фруктом», «китайской головоломкой», «плодом воображения душевно больного царя» до признания его талантливым визуальным символом России и предтечей русского авангарда. Картинка храма сейчас используется как заставка новостных программ Би-би-си.

Таким образом, приобщение к исследованию информационного потенциала изобразительных источников состоит в осуществлении процедур внешней и внутренней критики источника. Дополнительно внимание должно быть уделено истории создания и обстоятельствам бытования, презентации и репрезентации произведения искусства. Историкам в содружестве с искусствоведами и музеологами следует создать виртуальный музей произведений живописи, отразивших историю России. Он должен включать и произведения «россики», находящиеся в зарубежных художественных коллекциях. На страницах профессиональных исторических журналов следует обсуждать практический опыт преподавания в университетах России курсов по визуальной истории магистрантам, механизмы извлечения исторической информации из визуальных источников.

Библиография

Анисимов Е.В. Русское искусство глазами историка. Санкт-Петербург, 2016. 360 с.

Боннер А.Т. Судьбы художественных коллекций и закон: монография. Москва, 2013. 456 с.

Бушкович П. Мне отмщение... Новый взгляд на дело царевича Алексея // Родина. 1999. № 9. С.46–47.

Вишленкова Е. Визуальное народоведение, или «Увидеть русского дано не каждому». Москва, 2011. 384 с.

Дороченков И. «Утро стрелецкой казни» Василия Сурикова. Лекция // Просветительский проект Арзамас. Электронный ресурс: arzamas.academy (дата обращения 01.10. 2017).

Мионов Б.Н. Благополучие населения и революции в имперской России. XVIII – начало XX века. Москва, 2012. 848 с.

Мионов Б.Н. Страсти по революции. Нравы в российской историографии. Москва, 2013. 336 с.

Платонов С.Ф. Лекции по русской истории. Москва, 1993. 736 с.

Рыженков М.Р. Первая трагедия в «Доме Романовых»: дело царевича Алексея Петровича. 1718 г. / Четыре века Дома Романовых. Материалы междунауч. конф. Москва, 2013. С. 590–591.

Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. Москва, 2003. 295 с.

Шмидт С.О. Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии. Москва, 1997. 612 с.

Hughes L. St' Basil's Cathedral through British Eyes // Россия и Британия. Вып. 4: Связи и взаимные представления. XIX–XX века. Москва, 2006. С. 71–80.

McDowall D. An Illustrated History of Britain. Longman, 2006. 188p.

Waldron P. Russia of the Tsars. London: Thames & Hudson, 2011. 144 p.

УДК 930 (47)+372.016: 94 (47)

В.И. Баяндин, А.В. Запорожченко
V.I. Bayandin, A.V. Zaporozhchenko

ИСТОЧНИКИ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ НА ПУБЛИЧНЫХ ЛЕКЦИЯХ ПО ВОЕННОЙ ИСТОРИИ РОССИИ В ШКОЛЕ И В ВУЗЕ

SOURCES OF VISUAL INFORMATION AT PUBLIC LECTURES ON THE MILITARY HISTORY OF RUSSIA AT SCHOOL AND UNIVERSITY

Аннотация: в статье рассматриваются формы коммуникации преподавателей со студентами и школьниками г. Новосибирска с целью распространения знаний по военной истории России, СССР, Российской Федерации, в т.ч. с использованием изобразительных источников. Представлен опыт работы участников инициативной группы Новосибирского государственного педагогического университета за 2012–2019 гг.

Abstract: the article examines the forms of communication between teachers and students in Novosibirsk in order to spread knowledge about the military history of Russia, the USSR, the Russian Federation, including using fine sources. The experience of the participants of the initiative group of Novosibirsk State Teachers' University for 2012–2019 is presented.

Ключевые слова: историческая наука, отечественная история, патриотическое воспитание, молодежная аудитория, публичная лекция, выставка, военные плакаты, рисунки, батальная живопись, памятная историческая открытка.

Keywords: historical science, national history, patriotic education, canvases of youth audience, public lecture, exhibition, military posters, drawings, battle painting, memorable historical postcard.

Историческая наука всегда была связана с социумом. Существует постоянная связь между ее развитием и эволюцией общества, она оказывает влияние на общественное сознание. «Современное научное сообщество эффективно осваивает новые источники и каналы распространения информации, порожденные информационными и коммуникационными тех-

нологиями, способы поиска и хранения информации, методы ее обработки и анализа получения нового знания» [Воронцова, Гарскова, 2013. С. 488]. Для человека и в прошлом, и в настоящем основным каналом получения информации является зрение. Это относится и к уже существующим знаниям, и к добыванию новых знаний об окружающем нас мире. «Роль визуальной информации в современном обществе чрезвычайно велика. Иногда говорят даже о формировании “общества визуальной культуры”» [Матханова, 2018. С. 181].

В 1990-е гг. в российском обществе заметно вырос интерес к отечественной истории, в т.ч. к военной истории России. Этот интерес не замыкается в узких временных рамках, а охватывает широкий хронологический пласт: от восточных славян до военных конфликтов конца XX в. В связи с популярностью данной проблематики профессиональные историки и краеведы стали с большей энергией разрабатывать и изучать разные сюжеты военной истории Отечества, в т.ч. и такие, которые прежде не привлекали их внимания. Но в учебных программах вузовского курса истории России (речь прежде всего идет об исторических факультетах) вопросы военной истории представлены весьма скромно и не позволяют студенту, даже имеющему интерес к этой тематике, сформировать цельную картину героического прошлого своей Родины. Общение с учителями и знание о состоянии школьных курсов по истории в разных по форме образовательных учреждениях г. Новосибирска позволяют нам утверждать, что с подобными проблемами постоянно сталкиваются как школьные педагоги, так и их ученики.

Учитывая наличие устойчивого интереса к военной тематике, некоторые профессиональные историки пытаются ответить на вызовы времени — ищут пути и методы, позволяющие с большей эффективностью доносить до молодого поколения исторические знания и формировать более бережное и уважительное отношение к страницам военного прошлого своей Родины. В эту работу с 2012 г. включилась и небольшая инициативная группа преподавателей, сотрудников и аспирантов Института истории, гуманитарного и социального образования (ИИГСО) Новосибирского государственного педагогического университета (НГПУ), действующая на безвозмездной основе (благотворительно). Ею подготовлены и проведены три научно-практические конференции: «Сибирь и войны XIX—XX вв.», к 200-летию разгрома Наполеона I и вступления русской армии в Париж (2014); «Война и личность: роль и место личности в истории войн» (2016), к 100-летию Брусиловского прорыва; «Россия: человек, общество, война XIX—XX вв.» (2018), к 100-летию завершения Первой мировой войны и начала Гражданской войны в России. Были организованы около десятка выставок в НГПУ и других образовательных учреждениях города (в гимназиях, лицеях, кадетских корпусах, общеобразовательных

школах), прочитаны более 40 публичных лекций. Некоторые результаты были представлены в опубликованных работах [Баяндин, Запорожченко, 2015. С. 72–79]. При работе в молодежной среде, при проведении публичных лекций мы используем технологию «памятных дат», предложенную Е.Е. Вяземским [Вяземский, 2015; Вяземский, Евладова, 2018], т.к. эта технология наиболее востребована и, на наш взгляд, эффективна [Баяндин, Запорожченко, 2016].

Следует отметить и то обстоятельство, что публичные лекции по военной истории России подтолкнули некоторых школьных педагогов города и ряда районов Новосибирской области к организации исследовательской работы со своими учениками по вопросам военной тематики, что в свою очередь привело к необходимости формирования молодежной секции в рамках научно-практических конференций, проводимых Новосибирским государственным педагогическим университетом в сотрудничестве с другими вузами города Новосибирска. В их работе с докладами по военной истории России XIX–XX вв. принимали участие школьники, кадеты, гимназисты, лицеисты, а также курсанты и студенты, в т.ч. из тех учебных заведений, где преподаватели НГПУ уже читали публичные лекции. В изданные по итогам названных конференций сборники материалов включены статьи по наиболее интересным выступлениям учащихся.

Исходя из накопленного опыта, можно говорить о трех основных формах работы, концептуально связанных между собой в едином информационно-иллюстративном блоке: публичная лекция; выставка иллюстративного материала; открытка к памятной исторической дате. Каждая из них имеет свои цель и продолжительность воздействия на слушателя/зрителя. Публичная лекция носит кратковременный характер: для студентов она обычно занимает время обычной лекции (около двух часов), для школьников, гимназистов, лицеев, кадетов — по согласованию с администрацией часто читается с перерывом на перемену между двумя уроками. Готовятся лекции с учетом того, что среди слушателей могут быть не только студенты-историки, но и студенты, обучающиеся на других профилях и направлениях (литераторы, географы, педагоги, психологи и др.). Для учащихся школ предпочтительнее проводить публичные лекции в старших классах: старшеклассники уже имеют определенный уровень базовых знаний, благодаря чему могут воспринимать лекции полноценно, не поверхностно.

Остановимся более подробно на характеристике публичной лекции как форме выступления. Как правило, ежегодно члены инициативной группы разрабатывают по две лекции на темы, связанные с памятными датами военной истории России XVIII–XX вв. Так, в 2012 г. подготовлена и прочитана лекция «200-летие Отечественной войны 1812 г.», в 2013 г. — «100-лет со дня рождения первого трижды Героя СССР А.И. Покрышкина» (прославленный летчик — местный уроженец; 2013 г. распоряжением губер-

натора был объявлен в Новосибирской области Годом А.И. Покрышкина), в 2014 г. — лекция «200-летие вступления русской армии в Париж», в 2015 г. — «1945 год. Маршалы великой Победы: люди и легенды», в 2016 г. — «100-летие Брусиловского прорыва», в 2017 г. — «Август 1945: война с Японией», в 2018 г. — лекция «100-лет окончания Первой мировой войны».

Как правило, в ходе лекций слушателям рассказывают о событиях, которым не нашлось места в школьных и вузовских учебниках по истории, подкрепляя основные моменты демонстрацией репрезентативных подборок изобразительных источников. Лекции состоят из двух частей, связанных между собой общей темой. Так, первая часть лекции «1945 год. Маршалы великой Победы: люди и легенды» посвящена истории появления в РККА маршальских званий, маршальской форме и знакам отличия, первым советским маршалам, а во второй части раскрываются биографии двух-трех маршалов (К.К. Рокоссовского, Р.Я. Малиновского, Г.К. Жукова, С.М. Буденного и др.). В первой части лекции о Крымской войне и заключении Парижского мира (1856) речь идет о местах, где коалиция ведущих европейских стран вела масштабные военные действия против России (Балтика; Белое море; моря северной части акватории Тихого океана: у берегов Камчатки — оборона порта Петропавловска-Камчатского, в заливе Де-Кастри — Татарского пролива), а во второй части — об обороне Севастополя, военных столкновениях с армиями французов, англичан и турок в Крыму, подготовке и проведении Парижского конгресса, на котором противники России продиктовали ей жесткие условия мира.

Эффективность подобной деятельности уже не вызывает сомнений. «Стал общепризнанным факт визуализации процесса восприятия школьниками всей информации об окружающем мире, в т.ч. учебного материала. При этом визуальное восприятие вытесняет вербальные способы освоения знаний» [Лазукова. С. 10]. Несомненно, многое зависит не только от профессионального уровня лектора, но и от отобранного материала (литературы, исторических источников), глубины анализа при выстраивании системы визуальных образов — с учетом восприятия конкретными слушателями, их интересов. Если автор нашел верные решения, в ходе лекции он донесет до своей аудитории новые для нее значимые факты. При этом на экран выводятся дополняющие устное выступление тексты (цитаты из воспоминаний очевидцев событий, трудов специалистов).

Наши публичные лекции обязательно сопровождаются визуальным рядом. Это могут быть: карты военных кампаний, схемы боев и сражений; полотна российских и иностранных художников батального жанра; портреты военачальников противоборствовавших сторон (фотографии или художественные полотна); изображения военных мундиров соответствующей исторической эпохи, образцов вооружения нижних чинов и офице-

ров, военной техники. «Визуальная история связана с введением в научный оборот новых комплексов изобразительных исторических источников. Значительным информационным потенциалом обладает русская живопись XIX века. (добавим, что и зарубежная тоже. — В.Б., А.З.). Среди визуальных источников особое место занимают фото, кинодокументы. Они все чаще становятся основой для исторических исследований» [Мазур, 2015. С. 169].

Конечно, эту вербальную и визуальную информацию слушатель и сам может отыскать в сборниках документов, в мемуарах, работах профессиональных исследователей, в Интернете, но для этого необходимы желание и время, а главное — соответствующая квалификация для отбора, анализа и изложения исторического материала, которой еще не обладают учащиеся и студенты.

В последние два учебных года масштабы деятельности инициативной группы на ИИГСО несколько уменьшились в силу объективных и субъективных причин (некоторые студенты завершили обучение в вузе, аспиранты после защиты диссертаций перешли в другие учебные заведения), но она продолжается.

Другая форма работы с использованием иллюстративного материала — выставки плакатов, художественных полотен, рисунков военной формы разных армий и разных исторических эпох, тематически и по месту их проведения связанные с публичными лекциями (уменьшенные копии). Первой в этом ряду стала состоявшаяся в 2014 г. выставка 24 миниатюр австрийского художника Г.Э. Опица (он находился в Париже весной 1814 г., когда в столицу Франции вошли армии стран военной коалиции, воевавшей с Наполеоном I). Им созданы несколько десятков картин, героями которых в большей мере оказались участники Заграничного похода русской армии 1812—1815 гг. — офицеры и нижние чины, в т.ч. казаки. В его произведениях с мягким юмором запечатлены бытовые стороны их жизни в поверженном Париже: лагерь казаков на Елисейских полях, посещение ими художественных галерей и музеев, споры с базарными торговками, прогулки с французами по городским улицам. На одной из миниатюр изображены казаки, с интересом разглядывающие карикатуры на самих себя. Акварели Опица дают возможность увидеть то, чего нет в батальной живописи и что практически невозможно найти в школьных и вузовских учебниках: занятия казаков в свободное от службы время, общение с жителями французской столицы, в т.ч. с парижанками. [Баяндин, Запорожченко, 2017. С. 32].

В год 100-летия Брусиловского прорыва (2016), одной из основных операций Первой мировой войны, инициативной группой реализованы две посвященные прорыву передвижные выставки — отечественных и французских плакатов (более двух десятков их копий) и истории военного мундира разных стран и разных исторических эпох. На второй из них помимо

изображений в цвете были представлены описания основных элементов формы и оружия изображенных персон: «Сотник 2-го Волгского полка Терского казачьего войска» (1914); «Рядовой 2-го батальона гвардейской пехоты Великобритании» (1882); «Капрал 13-го пехотного полка бригады Пинероло итальянской королевской армии» (1915), «Командир отделения роты автоматчиков 42-й гвардейской дивизии 5-й гвардейской армии» (1943) и др.

К 70-летию Победы Советского Союза в Великой Отечественной войне подготовлена выставка копий трех десятков советских военных плакатов 1941–1945 гг., которые отражают разные события и дают возможность зрителям не только познакомиться с творчеством известных советских художников тех лет, но и увидеть, как развивался советский военный плакат в этот сложный исторический период.

Выставки проводятся не только в стенах НГПУ, но и на выезде, предназначены для самостоятельного ознакомления с ними студентов, школьников, кадетов. Их разворачивали в учебных заведениях за несколько дней до лекции или в день ее прочтения и оставляли в этом месте на несколько дней или недель, что позволяло охватить более широкий круг учащихся и оказать длительное воздействие на аудиторию. Благодаря этому нами реализуется одна из важнейших стратегий визуализации обучения — «реконструкция образов прошлого на основе наглядности. Она предполагает обращение к репродукциям батальных или бытовых исторических картин, портретам исторических деятелей, художественным и документальным историческим фильмам, фотографиям скульптурных композиций при решении ряда важнейших дидактических задач. Одна из них — задача создания и конкретизации образных представлений о прошлом; формирование исторических понятий, закрепление усвоенных исторических знаний, развитие познавательных способностей школьников ... развитие интереса к изучению истории, нравственное и эстетическое воспитание школьников» [Визуальные образы прошлого, 2014. С. 7–8].

Еще одной формой воздействия на слушателя / зрителя является разработанная участниками инициативной группы акция — «Открытие к памятной дате». Возможность получить какое-то свидетельство о причастности к событию (публичной лекции или выставке), безусловно, усиливает эффективность публичного мероприятия для его адресата. В 2014 г. подготовлена и напечатана тиражом несколько сот экземпляров открытка, посвященная вступлению русской армии в Париж. На ее лицевой стороне помещена миниатюра Г.Э. Опица с изображением казака, раздающего парижанам текст манифеста императора Александра I, а на оборотной — полный текст манифеста. 30 марта 2014 г., в день 200-летия этого события, студенты ИИГСО организовали раздачу открытки студентам, аспирантам, преподавателям, сотрудникам и гостям НГПУ. Опыт признали положительным [Баяндин, Запороженко, 2016. С. 44]. Поэтому весной

2015 г. была отпечатана открытка с воспроизведением плаката художника Л. Голованова «Красной Армии — слава!». На ее обороте поместили хронику событий Берлинской операции весны 1945 г. В дни празднования 70-летия завершения разгрома фашистской Германии эту открытку также раздавали студентам, сотрудникам и преподавателям НГПУ, учащимся школ Новосибирска (во время соответствующих лекций). Памятную открытку о Брусиловском прорыве получили участники и гости Всероссийской научно-практической конференции «Война и личность: роль и место личности в истории войн» (НГПУ, 2016). Данная акция имеет наиболее длительный период воздействия, т.к. открытка остается у ученика, лицеиста, кадета, студента и может даже спустя длительное время вызывать у них определенные воспоминания и ассоциации.

Новой формой работы, еще пока не получившей широкого применения в деятельности инициативной группы, стали совместные выступления с членами новосибирских клубов реконструкции (пример — совместный с центром гражданского и военно-патриотического воспитания «Витязь» «Исторический флэшмоб» в стенах НГПУ весной 2019 г.). Сильная сторона движения реконструкторов — стремление к аутентичности визуализируемой прошлой реальности. Самостоятельно занимаясь изготовлением атрибутов соответствующей эпохи, они достаточно основательно изучают то, что им предстоит изготовить. Меньше внимания ими уделяется историческим процессам тех эпох, в снаряжении и вооружении которых они предстают перед зрителями. Эта сторона их деятельности выглядит слабее, чем демонстрация военного снаряжения, военных мундиров, приемов ведения боя. Восполнить этот пробел вполне могут разнообразные по тематике публичные лекции. Контакты и совместные выступления профессиональных историков, занимающихся разработкой вопросов военной истории Отечества, и представителей новосибирских клубов реконструкторов имеют хорошие перспективы при условии соблюдения взаимных интересов и уважительного отношения к мнению друг друга.

Как и всякая форма деятельности, существующая благодаря энергии и инициативе самих участников, работа инициативной группы ИИГСО регулярно сталкивается с финансовыми, организационными и техническими проблемами, но это не может заставить ее членов отказаться от намеченной цели — содействовать расширению интереса к военной истории Отечества в молодежной среде.

Библиография

Баяндин В.И., Запорожченко А.В. Патриотическое воспитание в молодежной среде: метод памятных дат // Сибирский учитель. 2016. № 5 (108). С. 41–45.

Баяндин В.И., Запорожченко А.В. Формирование патриотизма в молодежной среде: опыт проведения публичных мероприятий по военной истории в образова-

тельных учреждениях Новосибирска» // «В надежде славы и добра...»: Исторический факультет НГПУ в образовательном, исследовательском и социокультурном пространстве России. Новосибирск, 2015. С. 72–79.

Баяндин В.И., Запорожченко А.В. Использование иллюстративного материала на публичных лекциях по военной истории // Сибирский учитель. 2017. № 6 (115). С. 29–32.

Визуальные образы прошлого: новые стратегии использования в образовательной и исследовательской практике. Новосибирск, 2014. 180 с.

Воронцова Е.А., Гарскова И.М. Информационное обеспечение российской исторической науки в информационном обществе: современное состояние и перспективы // Исторический журнал: научные исследования. № 5 (17). 2013. С. 487–503. DOI: 10.7256/2222-1972.2013.5.9811

Вяземский Е.Е. Воспитание гражданской идентичности российских школьников и общее историческое образование // Нижегородское образование. 2015. № 2. С. 4–11.

Вяземский Е.Е., Евладова Е.Б. Интеграция общественного и семейного воспитания как ресурс развития гражданско-патриотического воспитания // Современное дополнительное профессиональное педагогическое образование. 2018. Т. 4. № 1 (14). С. 3–12.

Карпов В.В. Генералиссимус. Москва, 2012. 752 с.

Лазукова Н.Н. Некоторые результаты исследования способности учащихся к визуальному восприятию прошлого в процессе обучения истории // Визуальные образы прошлого: новые стратегии использования в образовательной и исследовательской практике. Новосибирск, 2014. С. 10–17.

Мазур Л.Н. Визуальная история: новый поворот в развитии исторического познания // Quaestio Rossica. 2015. № 3. С. 160–178.

Матханова Н.П. «Милый старинный обычай заводить альбомы» // Вестник Бурятского научного центра СО РАН. 2018. № 3 (31). С. 179–184.

Цена свободы // Российская газета. 2018. № 7646, 21 августа.

УДК 882/930.2

О.И. Федотов, O.I. Fedotov

О ВИРТУАЛЬНЫХ ЭКСКУРСИЯХ ПО ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИМ ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЯМ МОСКВЫ

ABOUT VIRTUAL EXCURSIONS ON LITERARY AND HISTORICAL SIGHTS OF MOSCOW

Аннотация: виртуальные экскурсии обладают специфическими дидактическими потенциями и преимуществами. Они вызывают интерес, возбуждают воображение и

обеспечивают эффект реального присутствия воспринимающего в описываемых и одновременно изображаемых местах благодаря принципу наглядности. Воспринимающий субъект, какого бы возраста он ни был, видит воочию то, о чем идет речь. Он сам оказывается в центре отдаленных во времени и в пространстве событий, переживает эффект сопричастности. Автор статьи намечает типологию виртуальных экскурсий, делится своим опытом организации постоянно действующей творческой лаборатории по созданию и использованию на уроках литературы и истории методики подобного рода.

Abstract: Virtual tours have specific didactic potentials and advantages. First of all, they arouse interest, excite the imagination and provide the effect of the real presence of the perceiver in the described and simultaneously depicted places due to the principle of visibility. The perceiving subject, no matter how old he is, sees firsthand what is actually being said. He finds himself in the center of events that are remote in time and space, experiencing the effect of participation. The author of the article outlines a typology of virtual excursions, shares her experience in organizing a permanently operating creative laboratory for creating and using this kind of methodology in literature and history and offers an option for an imaginary excursion on the theme: "Reform of Russian versification of the 18th century and Moscow sights" as an illustration.

Ключевые слова: историческая наука, история русской литературы, виртуальная экскурсия, типология, москвоведение, реформа отечественного стихосложения.

Keywords: historical science, history of Russian literature, virtual excursion, typology, Moscow studies, reform of national versification.

Виртуальная экскурсия как дидактический прием. Что такое виртуальная экскурсия? Виртуальной экскурсией применительно к аудиторной и внеаудиторной деятельности преподавателя литературы или истории можно назвать ту часть занятия или доверительной беседы, в которой учащимся предлагается мысленно, в воображении посетить достопримечательные места, связанные с жизнью и творчеством изучаемых писателей / исторических деятелей либо с историческими событиями, на фоне которых они протекали, либо с местом действия того или иного произведения (допустим, в половецких степях, на Бородинское поле или в доме Ростовых на Поварской). Такого рода экскурсию можно провести реально или заочно, просто рассказывая об этих местах и событиях, описывая их словами. А можно, сверх того, оживить свой рассказ и достаточно яркими иллюстрациями, фотографиями, зарисовками, репродукциями живописных полотен, картами, схемами, слайдами или даже видео- и киносюжетами.

Таким образом, составными частями виртуальной экскурсии являются представленные в разных соотношениях вербальный (словесно-речевой) и визуальный ряды. Их согласованное взаимодействие и сотрудничество весьма и весьма плодотворно, поскольку они усиливают и уточняют друг друга. Соотношение того и другого определяется задачей, которую ставит перед собой преподаватель, инициируя такую экскурсию, материалами,

которыми он располагает и, в конечном итоге, своим педагогическим мастерством.

Виртуальные экскурсии обладают специфическими дидактическими потенциями и преимуществами. Они вызывают интерес, возбуждают воображение и обеспечивают эффект реального присутствия воспринимающего в описываемых и одновременно изображаемых местах благодаря принципу наглядности. Воспринимающий субъект, какого бы возраста он ни был, видит воочию то, о чем идет речь. Он сам оказывается в центре отдаленных во времени и в пространстве событий, переживает эффект сопричастности. Писатели, персонажи их произведений или национальной истории, погруженные в конкретные жизненные обстоятельства, предстают перед обучающимся почти как живые люди, благодаря чему ближе и понятнее становится как образ автора или историка, так и персонажи их произведений. Очевидным и естественным оказывается для его восприятия и исторический колорит.

Виды и жанры виртуальных экскурсий могут быть самыми разнообразными. Перечислим самые распространенные:

- биографические экскурсии, посвященные жизни и творчеству отдельных писателей с привязкой к месту их рождения, обучения, первым шагам в творчестве, взаимодействию с современниками и предшественниками. Особую ценность при этом имеют биографические подробности. Писатели не должны быть безликими близнецами, похожими друг на друга и непонятно почему написавшими такие разные произведения;

- экскурсии, знакомящие с вехами их творчества, с творческой мастерской. Например, применительно к творчеству А.С. Пушкина это могут быть материалы из экспозиций музеев-заповедников поэта «Михайловское» и «Болдино», его музея-квартиры на Мойке и музея-дачи в г. Пушкине), а применительно к творчеству М.Ю. Лермонтова — экспозиции дома-музея в Москве, музея-заповедника «Тарханы», «Домика М.Ю. Лермонтова» в Пятигорске;

- сюжетные экскурсии, связанные с темой пути. Так, исключительно эффектно и эффективно путешествия из Петербурга в Москву (туда и обратно), совершенные сначала А.Н. Радищевым, а потом рецензентом его одноименного романа А.С. Пушкиным, а также почти «параллельные» путешествия — А.С. Пушкина в 1820 г. и А. Мицкевича в 1825 г. по Крыму на фоне их будущей дружбы-вражды; протопопа Аввакума, А.П. Чехова и О.Э. Мандельштама на Дальний Восток по существенно разным мотивам;

- разновидность сюжетных экскурсий — параллельные жизнеописания, по образцу Плутарха, — в тех случаях, когда это позволяет фактический материал (например, жизненный путь двух антагонистов-фанатиков патриарха Никона и протопопа Аввакума);

- экскурсии, посвященные литературным жанрам, фабула которых строится на собственно путешествии, вольном или невольном преодолении

пространства. Таковы: Гомеровская «Одиссея», древнерусские «Хождения» («Хождение за три моря» Афанасия Никитина), «Поучение Владимира Мономаха», «Слово о полку Игореве», «Дон-Кихот», «Мертвые души» и др.;

— экскурсии по маршрутам литературных персонажей (например, Б.Ф. Егорова — по местам Петербурга, описанным Ф.М. Достоевским в «Преступлении и наказании»; блестящим знатоком литературных достопримечательностей обеих столиц С.И. Кормиловым — по истории любого храма, улицы или даже дома; М.А. Чудаковой — по булгаковской Москве).

Жанровые разновидности учебных виртуальных экскурсий разнообразны до бесконечности. Многие московские учителя их с успехом культивируют на своих уроках. Почему бы им не объединиться и не создать постоянно действующую лабораторию по разработке такого рода маршрутов и не создать общими усилиями некий банк виртуальных экскурсий как общее достояние, которое может использовать каждый участник со ссылкой на первопроходцев или на самые яркие авторитеты и исполнителей?

Работая на кафедре филологического образования Московского института открытого образования, я разработал рассчитанную на 72 часа программу дополнительного образования «Профессиональный стандарт “Педагог”. Современное занятие по литературе (урочная и внеурочная деятельность). Организация постоянно действующей творческой лаборатории по созданию и использованию на уроках литературы виртуальных экскурсий по достопримечательностям Москвы» [Федотов, 2016(а)].

В первой части занятий слушатели детально знакомились с концептуальными положениями применительно к виртуальным экскурсиям, описанными в литературе и интернет-источниках, осваивали технологию их конструирования и планирования, выбирали для себя наиболее актуальные и притягательные темы, во второй части непосредственно или виртуально (в дистанционном режиме) обсуждали и апробировали результаты совместной работы.

Московский, Петербургский, Крымский и другие тексты в русской литературе. Московским учителям и вузовским преподавателям неслыханно повезло. Москва — не просто столица России, носившая когда-то почетный титул-эпитет Первопрестольной, но и признанный духовный центр нации. Здесь на протяжении многовековой истории консолидировалась религиозная и светская письменность, увидела свет первая печатная книга, был открыт первый университет. Москва всегда была и остается своеобразным культурно-историческим и литературным урочищем как некий символ национального самостояния.

Практически все писатели и историки, пишущие по-русски, а также на других языках многочисленных народов, с древнейших времен населявших Россию, в каких бы отдаленных уголках ее они ни жили, едины в стремлении быть признанными именно в Москве, даже в тот период, когда офици-

альной столицей Российской империи был Санкт-Петербург, с тем чтобы их творчество приобрело общенациональный резонанс. Многие из них стали горячими патриотами города.

С другой стороны, Москва породила выдающихся мастеров отечественной словесности (Д.И. Фонвизин, И.А. Крылов, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.Н. Островский, Ф.М. Достоевский, А.И. Герцен, И.С. Шмелев, В. Гиляровский, М.И. Цветаева, Ю.О. Домбровский, Б.А. Ахмадулина, А.А. Вознесенский, Б.Ш. Окуджава, Ю.М. Нагибин и мн. др.). Равным образом и судьба многих российских историков (К. С. Аксаков, С.М. Соловьев, В.О. Ключевский, А.В. Арциховский, С.Б. Веселовский, Б.А. Рыбаков и др.) была тесно связана с Москвой. Их творчество, как и творчество уроженцев других регионов нашей необъятной Родины, не могло не отразить многогранного образа великой столицы.

Облик Москвы и москвичей не оставлял равнодушными и зарубежных авторов. Он запечатлен в «Записках о Московии» Сигизмунда фон Герберштейна, «Путешествии по Российской империи» испанца Франсиско де Миранда, в творчестве француза Ф. Стендаля и его соотечественника А. Дюма, англичанина Дж. Байрона и Г. Уэллса и многих представителей других национальных литератур.

Значительную часть грандиозной научной области, именуемой Москвоведением, составляет раздел «Москва литературная». Значение его изучения трудно переоценить. Литературный образ Москвы позволяет адекватно понять феномен Первопрестольной как государствообразующего фактора, осмыслить историю города, его нравственный климат, характер и психологию москвичей. Надо ли говорить об исключительной педагогической составляющей литературно-исторического москвоведения и о том, как обогатят и оживят его данные уроки московских учителей-словесников, историков и культурологов!

Самого пристального внимания заслуживает концепция В.Н. Турбина о центре и периферии как структурных составляющих литературного развития. Москву и Петербург он рассматривает как литературные урочища, два соперничающих центра культурной и духовной жизни России, консолидирующую силу государства, символы нашей национальной идентичности, запечатленные в художественных образах, созданных отечественными и зарубежными писателями. Разработанное В.Н. Топоровым понятие «литературное урочище» [Топоров, 1968(а); Топоров, 1988(б); Топоров, 1991; Топоров 2003; см. также: Исупов, 2000; Хабибуллина, 2010; Кормилов, 2013; Кошелев, 2015; Федотов, 2012; Федотов, 2013; Шукин, 1999; Шукин, 2007] конкретизируется в не менее популярных концептах Московского, Петербургского, Крымского и т.п. текстов. Эти и другие, сопряженные с ними, идеи В.Н. Топорова могут служить для нас прекрасным методологическим ориентиром. Сошлюсь, в частности, на опыт создания аналогичных книг зарубежными авторами, а также на серию городских

биографий П. Акройда [Акройд, 2002; Акройд, 2009(а); Акройд, 2009(б); Акройд, 2012]. Особый интерес для нас представляют вернувшийся в исконное лоно России Крым, с которым связаны жизненные и творческие пути многих русских писателей [Казарин, Ширинская, 2014. С. 46–50; Кошелев, 2015], «дворянские гнезда» [Дмитриева, Купцова, 2003] во многих областях нашей необъятной и такой богатой на таланты Родины. Аналоги интересующих нас виртуальных путешествий можно найти и использовать в Интернете.

В качестве отнюдь не образца, а скорее возможной модели для их построения мною разработана экскурсия на тему «Реформа русского стихосложения XVIII в. и московские достопримечательности» [Федотов, 2016(б)], в основу вербальной части которой положена моя же статья [Федотов, 2012].

Библиография

Акройд П. Биография Лондона // Иностранная литература. 2002. № 10. С. 230–289.

Акройд П. Венеция – прекрасный город. Москва, 2012. 532 с.

Акройд П. Лондон. Биография. Москва, 2009(а). 892 с.

Акройд П. Темза – священная река. Москва, 2009(б). 568 с.

Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. Москва, 2003. 528 с.

Исупов К.Г. (составит.) Москва – Петербург: pro et contra. Москва, 2000. 697 с.

Кормилов С.И. Образ Москвы в «итальянских» стихах В. Ходасевича // Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество: сборник трудов по материалам V Международной научно-методической конференции. Ч. 1: Теория и практика анализа художественного текста. Чтение и актуальные проблемы литературного образования в школе и вузе. Москва, 2013. С. 105–115.

Казарин В.П., Ширинская Л.А., Батрак И.С. В.А. Жуковский в Крыму: в поисках самого себя // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. № 13. С. 46–50. Электронный ресурс: e-koncept.ru/2014/14657.htm (дата обращения 31.08.2019).

Кошелев В.А. Таврическая мифология Пушкина. Литературно-исторические очерки. Великий Новгород; Симферополь, 2015. 303 с.

Топоров В.Н. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество / Ред. коллегия: Н.В. Злыднева, Вяч. Вс. Иванов, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян. Москва, 1991. С. 200–279.

Топоров В.Н. Бытовой контекст русского поэтического шеллингианства (историки) // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения. Таллин, 1988(а). С. 73–78.

Топоров В.Н. К понятию литературного урочища. II. Аптекарский остров // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Мат-лы для обсуждения. Таллин, 1988(б). С. 68–73.

Топоров В.Н. К понятию литературного урочища (Locus roesiae). I. Жизнь и поэзия (Девичье поле) // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения. Таллин, 1988. С. 61–68.

Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Санкт-Петербург, 2003. 616 с.

Федотов О.И. Дополнительная профессиональная программа (повышение квалификации). Профессиональный стандарт «Педагог». Современное занятие по литературе (урочная и внеурочная деятельность). Организация постоянно действующей творческой лаборатории по созданию и использованию на уроках литературы виртуальных экскурсий по достопримечательностям Москвы и других городов, связанных с жизнью и творчеством русских писателей. Электронный ресурс: www.dromos.ru. Код Программы № 1336. 2016(а).

Федотов О.И. Образ Москвы в «итальянских» стихах В. Ходасевича // Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество: сборник трудов по материалам V Международной научно-методической конференции. Ч. 1: Теория и практика анализа художественного текста. Чтение и актуальные проблемы литературного образования в школе и вузе. Москва, 2013. С. 105–115.

Федотов О.И. Реформа Тредиаковского-Ломоносова и московские достопримечательности // Литература в школе. 2012. № 7. С. 2–4.

Федотов О.И. Суха ли теория литературы, или Как сделать ее занимательной? // Стефанос. 2016(б). № 5 (19). С. 112–123. Электронный ресурс: stephanos.ru/izd/2016/2016_19-09.pdf.

Хабибуллина Л.Ф. Миф России в современной английской литературе. Казань, 2010. 205 с.

Шукин В. Петербургская Сенная площадь (к характеристике одной профанологии) // Studia Litteraria Polono-Slavica 4: Utopia czystości i góry śmieci – Утопия чистоты и горы мусора / Polska Akademia Nauk, Instytut Slawistyki. Warszawa, 1999. S. 155–167.

Шукин В. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Шукин В. Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. Москва, 2007. С. 155–458.

УДК 069.01 + 069.4 + 061.4 + 93

Н.И. Быстрицкий, Н.И. Bystritskiy

ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ В ИСТОРИИ

VISUAL COMMUNICATION IN THE HISTORY

Аннотация: обращение историков с 1970-х гг. к анализу изобразительных источников дает не менее значимый эффект, нежели изучение текстов. Тем не менее, несмотря на всесторонний интерес исследователей и обилие разнородных идей, теоретическая

база визуальных исследований не столь развита и все еще продолжает складываться. Учитывая эту проблему, автор попытался обобщить терминологический базис, а также эскизно обозначить стратегию анализа исторической визуальной коммуникации.

Abstract: The widespread appeal of historians in the 1970s to the analysis of visual sources gives no less significant effect than the texts studies. Nevertheless, despite the comprehensive interest of researchers and the abundance of heterogeneous ideas, the theoretical base of visual research is not so developed and still continues to take shape. Considering this problem, the author makes an attempt to generalize the terminological basis, and also to outline the strategy for analyzing historical visual communication.

Ключевые слова: историческая коммуникация, визуальная коммуникация, визуальный поворот, визуальная культура, визуальный источник, изобразительный источник, исторический источник, цифровая история, историческая методология, системно-коммуникационный подход.

Keywords: historical communication, visual communication, visual turn, visual culture, visual source, pictorial source, historical source, Digital History, historical methodology, system communication approach.

Конец 1970-х — начало 1990-х гг. ознаменованы в исторической науке визуальным поворотом, проявившимся в росте интереса историков к объектам визуальной коммуникации — изобразительным источникам, в т.ч. фотографии. Его предпосылки формируются уже с начала XX в. — «века революций» и «века толп», ставшего и веком бурного развития визуальной коммуникации, когда старые формы сокрушались электричеством и новыми электрическими и электронными СМИ [Терентьева, 2012. С. 33]. Расцвет визуальной культуры и сопутствующий ей сдвиг в критериях оценки событий, смещение внимания и доверия социума от текста к образу, обнаруживаемые уже в 1930-е гг., Г. Андерс (Штерн) назвал «икономанией» [Савчук, 2008. С. 31]. Широкое обращение ученых в 1990-е гг. к анализу визуальных средств нашло выражение и в попытках как-то обозначить феномен: Ф. Феллман в 1991 г. в работе по символической прагматике ввел понятие «образный поворот» («*imagic turn*»), теоретик визуальности В.Дж.Т. Митчел предложил понятие «изобразительный поворот» («*pictorial turn*»), а историк искусства Г. Бём — «иконический поворот» («*знаковый поворот*», «*iconic turn*») [Fellman, 1991; Mitchell, 1992; Boehm, 1994]. Некоторые исследователи даже стали говорить о «новой коперниковской революции» [Soulages, Morizot, 2003]. Метафора поворота, которая стала использоваться для обозначения актуальности и высокого статуса исследований в определенной области знаний, восходящая к идеям М. Хайдеггера об «онтологическом повороте» и Р. Рорти о «лингвистическом повороте» [Heidegger, 1962; The Linguistic, 1967], трансформировалась в идею «цифрового поворота».

Совершенствование исследований изобразительного искусства раздвинуло горизонты и привело к распространению их методов на область

истории науки и литературы, на исторические науки в целом, показав, что в предметных областях науки изучение изобразительных источников дает не менее значимый эффект, нежели анализ текстов [Haskell, 1993]. Набирают мощь аналогичные исследования в медиевистике и византистике, ведь средневековые представляются «идеальной лабораторией» с точки зрения интереса к визуальному образу [Бычков, 1973; Образы власти, 2008; Образы любви, 2008; Лидов, 1994; Попова, 2001; Фоменко, 2007; Belting, 1981; Belting, 1990; Camille, 1989; Wirth, 1989; Wolf, 2002; Le corps, 2002 и др.].

Тем не менее, несмотря на всесторонний интерес исследователей и обилие разнородных идей, теоретическая база исследований визуальности все еще продолжает складываться. Начавшись с анализа произведений изобразительного искусства, исследования постепенно распространились на фотографию, кино, плакат, карикатуру и др., чему прямо способствовало расширение доступа к ним [Мазур, 2014. С. 102]. При этом ученые столкнулись с проблемой комплексности изобразительных источников — носителей визуальной информации, многообразием их форм, трудностью формализации [Mitchell, 1995]. Теоретик визуальности Дж. Элкинс утверждает: «В настоящее время визуальные исследования, если говорить прямо, слишком просты... Мне бы хотелось видеть визуальные исследования более насыщенными теориями и стратегиями, более рефлексивными относительно собственной истории, более осмотрительными в отношении существующих визуальных теорий, более внимательными к смежным и отдаленным дисциплинам» [Элкинс, 2010. С. 350—351]. Учитывая указанные трудности, в настоящей статье автор попытался обобщить терминологический базис, а также эскизно обозначить универсальную стратегию анализа исторической визуальной коммуникации.

Коммуникация — один из самых замысловатых и интеллектуально нагруженных видов деятельности, которыми человек способен заниматься. Если нам удастся досконально понять ее аспекты и варианты, то мы будем в состоянии объяснить практически все грани человеческой жизни. Однако на современном этапе с пониманием этого явления дело обстоит совсем неоднозначно. Одних только определений понятия «коммуникация» насчитывается свыше 200 [Гавра, 2011. С. 32]. К тому же у слова «коммуникация» имеется и ряд обыденных значений с многовековой историей. Ясно, что в такой ситуации первостепенная задача ученого — обращение пристального внимания на четкость понятийного аппарата. Исходя из этой установки, мы обратимся к прояснению терминологии, формулирование которой применительно к истории базируется на общенаучных системно-информационном и системно-коммуникационных подходах [Ковальченко, 1987; Аликберов, 2019].

В системном понимании «коммуникация» (от лат. *communicatio* — общение, передача, беседа, разговор) — целенаправленное информацион-

ное взаимодействие, процесс перемещения информации от одного объекта к другому. При этом один объект целенаправленно порождает информацию для передачи ее другому. А когда оба объекта порождают информацию друг для друга в ходе единого сеанса обмена информацией, мы имеем комплексное коммуникативное взаимодействие (коммуникация в широком смысле). Принято различать коммуникацию и общение. Общение предполагает нечто большее и представляет собой процесс не только обмена информацией, но и действия для достижения поставленных целей, включая обмен материальными предметами: знаками внимания, подарками и т.п. Каждый случай передачи информации объектом является коммуникативным актом — минимальной единицей коммуникации, а два взаимосвязанных акта между объектами — коммуникативным циклом (обменом информацией). Порождение информации объектом вовне в ходе коммуникации принято именовать передачей, а получение информации объектом — ее приемом.

Всякое взаимодействие подразумевает наличие не менее двух участников. Того, кто порождает информацию, будем называть отправителем (адресантом). Нередко в литературе пользуются словом «источник» (*font, source*), имеющим изначально природную окраску. Однако в гуманитаристике под источником принято подразумевать носитель информации (исторический источник, первичный источник и т.п.). С целью исключения вводящей в заблуждение полисемии в теории коммуникации предложено пользоваться понятием «отправитель» (ср. *mitto, émetteur, Absender*). В литературе иногда используются как его синонимы — автор, направитель, передатчик, продуцент, генератор, коммуникатор, информатор, эмиттер, эмитент. Начальный отправитель порождает совокупность сведений о своем состоянии, в то время как вторичный отправитель (посредник, перенаправитель) передает сведения о состоянии другого объекта. Принимает информацию получатель. Того, кому при коммуникации информация предназначалась отправителем, называют адресатом. В подавляющей массе коммуникативных ситуаций адресат совпадает с получателем. В комплексном процессе коммуникации отправитель и получатель информации периодически меняются местами друг с другом, в таком случае мы будем называть их участниками коммуникации, или коммуникантами. По числу участвующих выделяют персональную (межличностную), групповую и массовую коммуникации. Совокупность получателей в групповой и массовой коммуникации часто именуют аудиторией.

Коммуникация всегда связана с материальными процессами, т.к. информация не проявляется в нашем мире в чистом виде и, несомненно, должна иметь некоторое материальное представление. В реальности информация представляется и коммуницируется в виде сообщений — материальной формы ее представления для переноса, хранения, обработки. Соответствие между сообщением и информацией не является взаимно-од-

нозначным. Для одной и той же информации могут использоваться различные сообщения (например, сообщения на разных языках). Одно и то же сообщение, по-разному воспринятое (интерпретированное), может передать разную информацию. Кроме того, правило интерпретации может быть известно ограниченному кругу лиц (например, знание определенных языков или научной терминологии). В подавляющей массе случаев для сообщений, которыми обмениваются люди, имеются соглашения относительно их формы, принимаемые для обеспечения взаимопонимания, т.е. для осуществления правильного извлечения из них информации. О таких сообщениях мы говорим, что они составлены на некотором языке. Обмен сообщениями предполагает использование некоторой системы знаков — языка.

Сообщение всегда представлено на его носителе — материальном объекте. Можно условно выделить два вида носителей: вещественный носитель — материальный объект, содержащий сообщение и способный достаточно длительное время сохранять его в своей структуре (примеры: камень, дерево, бумага, металл, пластмассы, кремний и другие виды полупроводников — память компьютера, флэш-память, лента с магнитным слоем — на катушках и в кассетах, пластик со специальными свойствами, в т.ч. для оптической записи — CD, DVD); сигнал — изменяющиеся состояния материи, меняющийся во времени физический процесс, изменение параметров которого обеспечивает передачу сообщения (примеры: звуковые волны, электромагнитное излучение — свет, радиоволны). Сигналы могут быть: преобразованы из одного вида в другой для использования в различных коммуникационных технологиях; взаимосвязаны и нести разные формы сообщений. Это мы часто видим в повседневной жизни: телепередача содержит изображение (световой сигнал) и голос (звуковой сигнал), сигналы скорой помощи формируются проблесковым маячком и сиреной. Совокупность взаимосвязанных сигналов называют комплексным, или мультимедийным, сигналом, а совокупность сообщений различной формы, переносимых таким сигналом, — мультимедийным сообщением (широко известны услуги службы мультимедийных сообщений, MMS, в мобильной связи — передача сообщений, включающих текст, изображения и/или видео).

Физическую субстанцию, через которую перемещается носитель сообщения, принято называть средой передачи, а протяженную в пространстве и оформленную среду — каналом передачи. Относительно возможности перемещений сообщений каналы делят на предназначенные для передачи сообщения единственному адресату (индивидуальный, unicast) или нескольким адресатам сразу (многоадресный, multicast). Аналогично различают передачу — индивидуальная и многоадресная (широковещательная). Операции и технологии, используемые для организации передачи сообще-

ний, установления и поддержания каналов (включая приборы, инструменты, технические устройства), являются коммуникативными (коммуникационными) средствами. Человеческие средства — это все проявления коммуникативной деятельности, адресованные партнеру по коммуникации.

Коммуникацию и ее средства принято подразделять в первую очередь в зависимости от сенсорной системы получателя, а в последующем — от модуля деятельности отправителя.

По виду ведущего анализатора органов чувств различают: визуальную (зрительную), аудиальную (слуховую), осязательную (тактильную), обонятельную (олфакторную) и вкусовую (густаторную) коммуникацию. По оценке нейропсихологов подавляющую часть информации человек получает в визуальной форме (90 %), остальную — в аудиальной (9 %) [Electro, 1992. С. 313]. Как форма сообщения соотносится с задействованной сенсорной системой получателя, показано в таблице 1.

Таблица 1

Сенсорная система человека и форма сообщений

Форма сообщения	Сенсорная система	Среда	Носитель	Информация
Визуальная	Зрительная	Воздушная	Световые волны	90 %
Аудиальная	Слуховая	Воздушная	Звуковые волны	9 %
Осязательная	Осязание	Твердая	Давление	1%
Ольфакторная	Обоняние	Воздушная	Газы	
Густаторная	Вкусовая	Жидкая, твердая	Химические соед.	
Вестибулярная	Вестибулярная		Гравитация	
Мультимедийная (мультимодальная)	несколько	Различная	Несколько	

При визуальной коммуникации перемещение информации производится исключительно посредством восприятия зрительной системой человека (получателя). Такая коммуникация имеет в качестве носителя свет и осуществляется при помощи действий человека со светом. Для нее человек использует различные визуальные средства: знаки, изображения, образы, инфографику, видео и т.д. Историческая визуальная коммуникация — вид коммуникации, при котором получение сведений и знаний о прошлом происходит в визуальной форме.

Формы визуальной коммуникации в современном мире чрезвычайно развиты. Ее типы: антропосоматический (производится изменением состояния и положения человеческого тела); атропогенный (реализуется с помощью любых внешних предметов, включая орудия и простые инструменты); техногенный (выполняют технические устройства под управлением человека — механические и электрические машины и механизмы); ин-

формационно-техногенную (производится посредством средств ИКТ при участии человека, см. таблицу 2). В настоящее время мы наблюдаем формирование новой отрасли, заключающей в себе коммуникацию устройств с искусственным интеллектом – артиногенную (от лат.: *machina intellectus artificialis* – устройство искусственного интеллекта, *genus* – род, происхождение).

Таблица 2

Типы коммуникаций и их содержание

<i>Форма</i>	<i>Антропосо-матическая</i>	<i>Антро-погенная</i>	<i>Техно-генная</i>	<i>Информационно-техногенная</i>	<i>Артино-генная</i>
Визуальная	Жест, мимика, окулесика, проксемика, соматасика	Рисунок, письмо, скульптура, декоративно-прикладное искусство	Гравюра, печать, фотография, кино	Цифровая печать, цифровая фотография, ТВ, видео, цифровые ТВ и видео, компьютерные дисплеи	Видео-синтез, АВР
Аудиальная	Вокализация, пение, речь, антропофония	Музыка	Механическая музыка, механическая речь, телефон	Телефон, ЭМИ, синтезированная речь	Роботолк

Особым видом визуальной коммуникации является письмо (письменная речь) – исторически сложившаяся форма коммуникации людей посредством языковых средств – системы графических знаков, изображенных на материальном носителе. Письмо являет собой форму визуального представления вербальной (устной) речи, играющей ключевую роль в коммуникации людей [Schrift, 1994]. Речь базируется на искусном манипулировании развитой знаковой системой – языком, ввиду чего психологи и нейролингвисты считают речь высшим психическим процессом человека. Еще И.П. Павлов (1849–1836) называл речь более высокой «второй сигнальной системой», отличая ее от первой – ощущения [Павлов, 1932. С. 30]. Письмо можно умозрительно разграничить на два плана: графический (визуальный) – шрифт, и семантический (смысловой) – текст. Именно письмо позволило осуществлять (в зависимости от возможностей носителя) коммуникацию на больших расстояниях и в течение длительных промежутков времени.

К антропосоматической коммуникации можно отнести визуально-кинестические элементы невербальной речи – наблюдаемые состояния и движения тела: мимика (движение мышц лица), жесты (движения конечностей) и жестовые языки, пантомимика (эмоционально-ситуационные движения тела), поза (положение тела), направление взгляда, его длительность и частота и др. [Крейдлин, 2002; Body, 2013].

По кинетическим и перцептивным характеристикам выделяют следующие группы коммуникации [Быстрицкий, 2015. С. 647–648]: статическая (посредством неподвижных, не изменяющихся изображений); динамическая (при помощи подвижных и меняющихся во времени изображений); интерактивная (диалоговая), динамическая (в этом случае осуществляется взаимодействие с получателем, учитывается его реакция); иммерсионная (обеспечивает «погружение» получателя в иную, не существующую в настоящий момент реальность [Грау, 2013], позволяет ему прочувствовать коммуницируемую информацию через сопереживание, примеривание ситуации на себя) (см. таблицу 3).

Таблица 3

Группы коммуникации

<i>Вид</i>	<i>Графика</i>	<i>Текст</i>	<i>Графика+текст</i>
Статическая	Рисунок, чертеж	Книга, буклет	Плакат, комикс, инфографика
Динамическая	Кино, видео, ТВ	«Бегущая строка», телетекст	Кино, видео и ТВ с субтитрами
Интерактивная	Интерактивное ТВ, мультимедиа приложение, видеоигра	Диалоговая система, чат, SMS	MMS
Иммерсионная	Виртуальная реальность (VR)	–	–

Изучение коммуникации, как и многих других явлений окружающего мира, удобно вести при помощи моделей. Одна из самых популярных – 5-элементная модель Г.Д. Лассуэлла (1902–1978) [Lasswell, 1948. С. 37], задается формулой: «кто говорит? что? кому? по какому каналу? с каким эффектом?». Каждый из пяти вопросов формулы можно считать самостоятельным компонентом анализа коммуникативного взаимодействия: «кто» – изучение отправителя, «что» – анализ содержания сообщений; «по какому каналу» – изучение среды распространения информации; «кому» – исследование получателя (аудитории); «с каким эффектом» – измерение эффективности коммуникации. Она явилась удачной, поскольку наглядно позволяет соотнести компоненты коммуникации между собой. Р.Р. Брэддок (1920–1974) усовершенствовал ее, добавив два компонента: ситуация, в которой протекает коммуникация; цель отправителя [Braddock, 1958]. В результате получилось семь компонентов коммуникативного взаимодействия: отправитель (автор), цель, содержание, средства, ситуация, аудитория (получатель) и эффект. Понятно, что для всестороннего изучения коммуникации необходимо исследовать все компоненты. Однако следует обратить внимание, что ценность знаний о компонентах анализа коммуникации различна для историка, искусствоведа, маркетолога, потре-

бителя и самого автора (таблица 4). С точки зрения историка основными компонентами визуальной коммуникации представляются ее содержание, цель и контекст.

Таблица 4

Важность компонентов для различных специалистов

<i>Важность</i>	<i>Историческое знание</i>	<i>Искусствознание</i>	<i>Коммерция</i>
<p>↑</p> <p>НИЗКАЯ</p>	Содержание	Автор (отправитель)	Эффект
	Цель	Эффект	Аудитория
	Контекст	Аудитория	Автор (отправитель)
	Средства	Средства	Контекст
	Эффект	Содержание	Средства
	Аудитория	Контекст	Содержание
	Автор (отправитель)	Цель	Цель

Рассмотрим содержание семи основных видов визуальной коммуникации (согласно отражаемых ими типов исторических объектов) [Быстрицкий, 2018. С. 264–256]: действующие лица истории; артефакты; документы (тексты); действия во времени; пространство действия (карты); явления (баталии, парады, коронации и пр.); связи.

Форма выражения содержания определяет объем знания об историческом объекте, получаемый из воплощения визуальной коммуникации — источника визуальной информации. В качестве примера приведем три портрета арт-дилера А. Воллара (1866–1939), выполненных в 1910, 1915 и 1938 г. П. Пикассо. Зададимся вопросом: какое из этих произведений лучше передает внешний облик человека, а не субъективное отношение к нему и состояние автора? При объективной оценке можно признать, что работа 1915 г. более правдива, несет менее искаженную информацию о персоне; для историка более ценной формой будет наиболее близкая к реалистической. С точки зрения искусствоведа ценность будет заключаться в авторитете и том эффекте, которое изображение произведет на потребителя, а воздействие чаще всего производится не за счет качества изображения, четкости передачи деталей, а за счет новизны, необычности, радикализма форм. Данное положение вещей подтверждается составом наиболее дорогих картин, проданных на художественных аукционах.

Анализ содержания является многоуровневым, его обычно проводят, начиная с ключевых элементов изображения и заканчивая периферийными. Сначала выявляют детали и параметры центральных для замысла автора объектов, затем переходят к ситуационным элементам, их стилю, малым деталям, заднему плану. Крайняя точка анализа — выделение знаков, ал-

легорий, скрытых, неявных смыслов. Так, анализ содержания портретного изображения действующих лиц истории должен включать изучение семиотики тела (язык мимики, жеста, позы) и психофизиогномики, символики одежды и моды эпохи, атрибутики и обстановки. Для такого изучения полезно применять искусствоведческие приемы, удобный для составления основного описания метод композиционной интерпретации [Арнхейм, 2007]. Схематично его можно представить в разворачивании некоторой последовательности аналитических операций [Rose, 2001. С. 188—190]: жанр, стиль (соответствия или отступления); фокусные элементы, которые сразу «цепляют» внимание, и карта путешествия взора по изображению [Барт, 1997]; композиция произведения — элементы образа, их взаимная организация и отношения между ними, распределение пространства [Kress, Leeuwen, 2006]; цветовые схемы [Иттен, 2004; Пастуро, 2017—2019]; материальный носитель, использованные инструменты и технологии.

Изучение изображений нуждается в инструментарии, отличном от методов анализа письменных источников. Визуальные послания сообщают входящие в них элементы не последовательно, как это происходит в речевом нарративе, а одновременно; значит, и отношения между элементами воспринимаются нами сразу, целиком, с одного взгляда. Исследователю необходимо знать и понимать язык и символику изобразительных источников, без которых их изучение будет малосодержательным. В визуальную эпоху, по мнению историков, требуется не менее развитая теория и не менее богатая историческая практика критического обращения с источниками данного вида, чем с письменными. Трудности, возникающие в этой сфере, предопределили пристальный интерес историков к концепциям анализа визуального, сформулированных в других науках: социологии, антропологии, культурологии, психологии, семиотике и пр.

Пионером в этой области считается теоретик искусства Э. Панофский (1892—1968), предложивший оригинальный, считающийся теперь классическим метод многослойного анализа содержания [Panofsky, 1939] — от исследования структуры форм к овладению смысловым наполнением. Он включает три уровня изучения изобразительного источника [Панофский, 2009. С. 34—44; Нарский, 2008. С. 61]: доиконографическое описание (идентификация реальных предметов и событий с изображением); иконографический анализ («расшифровка» послания, содержащегося в источнике, выяснение идеи и намерения автора, определение типичной природы или уникальности изображения); иконологическая интерпретация (отражение контекстов — внешних, временных, национальных, религиозных и др.). Как и всякий исследовательский инструментарий, он требует модернизации и не лишен недостатков (неясность общественного контекста; спекулятивность объясняемых им причинно-следственных связей, которые не находят подтверждения в остальных источниках и др.).

В последней трети XX в. в рамках различных школ развивались другие методы анализа содержания изобразительных источников. Их описание приводит П. Берк в знаковой книге «Свидетельствование. Использование изображений как исторических доказательств» [Burke, 2006]: психоаналитический [Фрейд, 1991; Лакан, 2004; Mulvey, 1975]; структуралистско-семiotический [Лотман, 1998; Моррис, 1982; Барт, 1997; Греймас, 2004]; социальный [Fried, 1980; Rose, 2001; Hauser, 2006]. Каждый из них может рассматриваться как определенная концепция понимания содержания любого изобразительного источника. В конкретных исследованиях их следует сочетать и использовать не как альтернативу друг другу, а комплексно.

Анализ содержания осложнен многофакторностью подходов, где «оптика» автора расстраивается под углом зрения потребителя или из «пункта наблюдения» исследователя. Так, некоторый жестовый знак античные авторы воспринимали как воплощение дионисийского экстаза, ренессансные мастера — как мотив для выражения христианской символики, а современный историк — как элемент интерпретации (назовем в качестве примера интерпретацию Л.Ю. Лиманской античных жестов в композиции «Вакханки» древнегреческого скульптора Скопаса и на рельефе церкви Сан-Лоренцо «Плакальщицы» Донателло [Лиманская, 2008. С. 72]). Несомненно, работа с содержанием требует от ученого глубоких знаний и творческой интуиции.

Другой стороной изучения изобразительного источника должен стать анализ контекста, в котором рождается и бытует содержание, позволяющий выявить латентные и малоизвестные стороны и смыслы визуальной коммуникации. Визуальный антрополог М. Бэнкс полагает, что хорошее исследование визуального основывается на разумном разматывании двойной нити — содержания и контекста [Banks, 2001. С. 10–12]. Понятно, что вне контекста содержательность изобразительных источников может заметно снижаться. В этой связи И.В. Нарский считает их контекстуализацию центральной задачей историка [Нарский, 2008. С. 57]. А специалист в области социальной и культурной истории Б. Рек так определил значимость контекста для историка: «Среда, в которой находится произведение искусства, интересна в двояком смысле: потому что она может воздействовать на форму произведения искусства — это интерес историков искусства; а также потому, что произведение искусства может осветить среду, из которой оно происходит, то есть является источником для ее изучения. Это интерес исторической науки» [Roeck, 2004. С. 79]. Изучение контекста означает необходимость для историка задаться вопросами: где, когда, в какой обстановке, с какими установками и для кого изготавливались произведения, входили ли в серию и почему получены или заказаны владельцем, где хранились и занимали какое место, как воспринимались и интерпретировались обладателями. С целью более глубокого понимания,

следуя мысли социолога Ш. Гушкера (Селке), сформулированной им для фотографии [Guschker, 2002. С. 119–120], будет полезным разделить контекст по времени его реализации на три составляющие: предкоммуникационную, актуальную и посткоммуникационную. Анализ предкоммуникационного контекста помогает ответить на вопросы: какие существовали предпосылки коммуникации, в каких внешних социальных, политических, экономических и иных условиях она осуществилась, почему произошла. Актуальный контекст связан с периодом создания изобразительного источника; им определяется, какими формами, средствами и материалами воспользовался автор, с какой глубиной, детализировкой, качеством и т.д. Посткоммуникационный контекст соотносится с культурной биографией изобразительного источника и с эффектом его восприятия получателями (оно меняется с течением времени и вариативно у представителей разных культур). Здесь возможно оценить: достигается, усиливается или утрачивается задуманный автором эффект. В ходе такого анализа преодолевается исторический зазор между посланием источника и его интерпретацией современным исследователем. Показательный пример — результат применения Э. Фрайзера дискурсивного анализа к картине Э. Делакруа «Смерть Сарданапала» (1827): исследовательнице удалось показать, что подтекст полотна проясняется лишь в контексте антимонархических настроений французского общества периода реставрации Бурбонов [Fraser, 2003].

Изучение целей коммуникации позволяет раскрыть замысел автора и понять то сообщение, которое он хотел донести до получателей. Здесь можно выделить такие категории: теистическое поклонение — почитание высших сил; почитание лиц — расположение к деятелям науки и искусства, политикам, полководцам, обычным людям; документирование — наиболее точная фиксация реальных объектов и явлений; автокоммуникация — изображения для собственного пользования (зарисовки, эскизы, схемы); отражение окружающего мира — отображение природных объектов (рисунки и схемы); фантазмагория — отражение видений, фантазий, воображения — не существующих в настоящей реальности предметов и явлений; сатира — проявления комического (шутки, шаржи, карикатуры); заказ — выполнение изделия согласно пожеланий заказчика (получателя); реклама — принуждение к приобретению коммерческих или социальных продуктов; пропаганда — навязывание определенной точки зрения; искажение — введение в заблуждение, порочение, «особое видение художника». Достоверное установление целей коммуникации дает существенную информацию о настройке «оптики» автора, его отношении к результату творчества. Это пока малоизученная область исследований визуального.

Следует обратить внимание на еще одну сферу анализа — экспертизу коммуникативных искажений. Развитие цифровых визуальных медиа, которые стали основным источником получения информации, создает у

обывателя досадную легковесность восприятия истории [Digital, 2014]. Визуальные образы предоставляют массу возможностей для манипуляции человеческим сознанием [Щербакова, 2011. С. 487]. Такие искажения разграничивают в практической деятельности по их целенаправленности на преднамеренные и непреднамеренные. К непреднамеренным можно отнести: ошибки автора, старение и ветшание носителя, искажения, внесенные при оцифровке и репродуцировании (например, эффект «желтой “Молочницы”», названный так по картине Я. Вермеера) [Verwayen, Arnoldus, Kaufman, 2011]). Особенно полезно различие разновидностей преднамеренных искажений действительности: прямая ложь, подмена, добавление несуществующего, удаление существующих объектов, редактирование, реставрация, создание вариативного контекста (когда одно и то же изображение трактуется для потребителей по-разному в зависимости от интересов публикатора). Ложь и умолчания, сокрытые в изобразительном источнике, став предметом анализа, могут пролить свет на интенции автора или заказчика, на те действия, которые напрямую не отражены в изображении. Искажения действительности, внесенные в визуальный образ, являются источником информации для изучения менталитетов, идеологий, представлений исторических лиц о себе и о других [Burke, 2006. С. 30].

Развитие междисциплинарного синтеза в исторической науке позволило использовать подходы визуальной социологии, визуальной антропологии, визуальной психологии [Запорожец, 2007; Визуальная, 2007; The Sage, 2011]. Тем не менее, все еще сохраняющиеся трудности изучения визуальной коммуникации во многих случаях проистекают из несистемности подходов исследователей [Веселкова, 2017. С. 320]. Наиболее выигрышная, на наш взгляд, позиция заключается в продуманном сочетании, исходя из конкретной исследовательской задачи, различных методов анализа, применяемых на едином теоретико-методологическом основании. Историк должен видеть границы применимости выбранных методов анализа изобразительных источников и понимать, что выдвигаемые им на их основе заключения всегда остаются гипотезами, к которым ему самому следует относиться критически. Ему следует принимать во внимание, что его интерпретация осуществляется из меняющегося настоящего, зависит от постановки вопросов и его познавательного интереса.

Библиография

- Аликберов А.К.* Основы теории и методологии системно-коммуникационного подхода к изучению истории. Москва, 2019. 574 с.
- Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Москва, 2007. 392 с.
- Барт Р.* Camera lucida. Москва, 1997. 223 с.
- Барт Р.* Мифологии. Москва, 2004. 314 с.

Быстрицкий Н.И. Историческая визуализация в музейно-выставочной практике // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. / Авт.-сост. Е.А. Воронцова; отв. ред. Л.И. Бородкин, А.Д. Яновский. Москва, 2015. С. 645–653.

Быстрицкий Н.И. Музейная экспозиция исторического наследия средствами цифровой визуализации // Значение природного и культурного наследия в современном обществе. Горно-Алтайск, 2018. С. 262–266.

Бычков В.В. Образ как категория византийской эстетики // Византийский временник. 1973. Т. 34 (59). С. 151–168.

Веселкова Н.В. Методологические ориентиры визуальных исследований // Документ. Архив. История. Современность: сб. науч. тр. Вып. 17. Екатеринбург, 2017. С. 303–323.

Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов, 2007. 528 с.

Гавра Д.П. Основы теории коммуникации. Санкт-Петербург, 2011. 288 с.

Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. Санкт-Петербург, 2004. 368 с.

Запорожец О.Н. Визуальная социология: контуры подхода // ИНТЕР. 2007. № 4. С. 33–43.

Иттен И. Искусство цвета. Москва, 2004. 96 с.

Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования. Москва, 1987. 440 с.

Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва, 2002. 592 с.

Лакан Ж. Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа (1964). Москва, 2004. 304 с.

Лидов А.М. Образ Небесного Иерусалима в восточно-христианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов, А. Лидов. Москва, 1994. С. 15–33.

Лиманская Л.Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. Москва, 2008. 350 с.

Лотман Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста; Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Санкт-Петербург, 1998. 704 с.

Мазур Л.Н. «Визуальный поворот» в исторической науке на рубеже XX–XXI вв.: в поисках новых методов исследования // Диалог со временем. 2014. № 46. С. 95–108.

Мазур Л.Н. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического познания // Quaestio Rossica. 2015. № 3. С. 161–178.

Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика: сб. переводов / Под ред. Ю. С. Степанова. Москва, 1983. С. 37–89.

Нарский И.В. Проблемы и возможности исторической интерпретации семейной фотографии (на примере детской фотографии 1966 г. из г. Горького) // Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск. 2008. С. 55–74.

Образы власти на Западе, в Византии и на Руси: Средние века. Новое время / Сост. М.А. Бойцов; под ред. М.А. Бойцова и О.Г. Эксле. Москва, 2008. 443 с.

Образы любви и красоты в культуре Возрождения / Отв. ред. Л.М. Брагина. Москва, 2008. 275 с.

Павлов И.П. Проба физиологического понимания симптоматологии истерии. Ленинград, 1932. 36 с. (L'Encéphale, 1933, XXVIII, 4).

Панофский Э. Этюды по иконологии. Санкт-Петербург, 2009. 432 с. (Художник и знаток).

Пастуро М. Черный. История цвета. Москва, 2017. 168 с.

Пастуро М. Синий. История цвета. Москва, 2017. 144 с.

Пастуро М. Зеленый. История цвета. Москва, 2018. 168 с.

Пастуро М. Красный. История цвета. Москва, 2019. 160 с.

Попова О.С. Образ Христа в византийском искусстве V–XIV веков // Византийский временник. 2001. Т. 60 (85). С. 159–173.

Савчук В.В. Медиафилософия: формирование дисциплины // Медиафилософия I: Основные проблемы и понятия: материалы международной конференции «Медиа как предмет философии» / Под. ред. В.В. Савчука. Санкт-Петербург, 2008. С. 7–39. Электронный ресурс: mediaphilosophy.ru/biblioteca/books/mediaphilosophy_1 (дата обращения 10.07.2019).

Терентьева И.Н. Визуальное, слишком визуальное... (к характеристике иконолического поворота в современных медиа и актуальных медиаисследованиях) // Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Серия: Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии. 2012. № 2. С. 29–35.

Фоменко И.К. Образ мира на старинных портоланах: Причерноморье, конец XIII – XVII вв. Москва, 2007. 408 с.

Фрейд З. Леонардо да Винчи: Воспоминание детства. Москва, 1991. 64 с.

Шербакова Е.И. Визуальная история: освоение нового пространства // Исторические исследования в России – III. Пятнадцать лет спустя / Под ред. Г.А. Бордюгова. Москва, 2011. С. 473–488.

Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. Вильнюс, 2010. 534 с.

Banks M. Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2001. 202 p.

Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München: C.H. Beck, 1990.). 700 S., 308 Abb., davon 12 in Farbe.

Belting H. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin: Mann, 1981. 317 S.

Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Vol. 1–2. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013. 1149 p. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Band 38).

Boehm G. Die Wiederkehr der Bilder // Was ist ein Bild? / Hrsg. von Gottfried Boehm. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. S. 17–19.

Braddock R. An extension of the “Lasswell Formula” // Journal of Communication. Vol. 8. 1958. P. 88–93.

Burke P. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. New York, 2006. 224 p.

- Camille M.* The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art. Cambridge, 1989. xxxiii + 407 p. incl. 181 ills.
- Digital gaming re-imagines the Middle Ages / edited by Daniel T. Kline. New York: Routledge, 2014. 314 p. (Routledge studies in new media and cyberculture. 15).
- Electro-Optical Displays / Ed. by M.A. Karim. New York: Marcel Dekker, 1992. 864 p.
- Fellmann F.* Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey. Hamburg: Reinbek b., 1991. 223 S.
- Fraser E.* Delacroix's Sardanapalus. The Life and Death of Royal Body // French Historical Studies. 2003. Vol. 26, № 2. P. 315–349.
- Fried M.* Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot. California, 1980. 268 p.
- Guschker S.* Bilderwelt und Lebenswirklichkeit. Eine soziologische Studie über die Rolle privater Fotos für die Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens. Frankfurt: Peter Lang, 2002. XI, 447 S.
- Haskell F.* History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past. Yale University Press, 1993. 558 p.
- Hauser A.* The Social History of Art, Volume 2: Renaissance, Mannerism, Baroque. Blue Ash, Ohio, 2006. 232 p.
- Heidegger M.* Die Kehre // Heidegger M. Die Technik und die Kehre. Pfullingen: Neske, 1962. S. 37–47.
- Kress G., van Leeuwen T.* Reading Images: The Grammar of Visual Design. London, 2006. 292 p.
- Lasswell H.D.* The Structure and Function of Communication in Society // The Communication of Ideas / Ed. L. Bryson. New York: Harper and Brothers, 1948. P. 37–51.
- Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge, Paris 2002. 409 p.
- Mitchell W.J.T.* The Pictorial Turn // ArtForum. March 1992. P. 89–94.
- Mitchell W.J.T.* What is Visual Culture? // Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968) / Ed. I. Lavin. Princeton, NJ: Institute for Advanced Study, 1995. P. 207–217.
- Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1975. №16 (3). P. 6–18.
- Panofsky E.* Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Oxford University Press, 1939. 262 p.
- Roeck B.* Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Goettingen, 2004. 375 p.
- Rose G.* Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London, 2001. 230 p.
- Schrift und Schriftlichkeit / Hrsg. von H. Steger, H.E. Wiegand. Berlin; New York: de Gruyter, 1994. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1.)

Soulages F., Morizot J. L'image est-elle l'enjeu d'une nouvelle révolution copernicenne? // Grand dictionnaire de la Philosophie / Dir. M. Blay. Paris, 2003. P. 523–525.

The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method / Ed. and with Introduction by R. Rorty Chicago: Univ. of Chicago Press, 1967. 408 p.

The Sage handbook of visual research methods / Eds. E. Margolis, L. Pauwels. London, 2011. 776 p.

Verwayen H., Arnoldus M., Kaufman P.B. The Problem of the Yellow Milkmaid // Europeana Whitepaper. 2011. № 2, November. 25 p. Электронный ресурс: pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Whitepaper_2-The_Yellow_Milkmaid.pdf (дата обращения 10.07.2019).

Wirth J. L'image médiévale. Naissance et développement (VIe-XVe siècle). Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. 395 p.

Wolf G. Alexifarmaka: Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'alto Medioevo // Roma fra Oriente e Occidente. Atti della XLIX settimana di studio del Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo. (Spoleto, 19–24. IV.2001). Spoleto, 2002. P. 755–796.

УДК 7.017.9:378.147

В.М. Немчинов, V.M. Nemchinov

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ИСТОЧНИКИ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ ИСТОРИЧЕСКИХ И КОММУНИКАТИВНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

FINE ART PIECES AS VISUAL INFORMATION SOURCES FOR HISTORICAL AND COMMUNICATIVE STUDIES

Аннотация: в статье анализируется коммуникативная и исследовательская роль ученых, рассматривающих фигуративную живопись как свидетельство времени и один из источников исторической информации. Обвальная цифровизация произведений искусства музеями и заинтересованными зрителями сделала визуальные контакты с культурным наследием легко доступными и трансграничными. В этой новой ситуации резко возросла культурологическая роль историка как профессионала, способного вести бескорыстный диалог с посетителями художественных музеев и интернет-зрителями. Так, начиная со сферы изящных искусств, усилиями ученых-гуманитариев постепенно формируется высокая культура человеческого общения.

Abstract: the paper examines communicative and analytical role of scholars that evaluate figurative paintings as a valuable source of historical data and a distinctive mark of time. Massive digitalization of fine art pieces by museums and general public facilitates cultural

heritage exploration across the borders. This enhances humanitarian role of historian as a cognoscente capable of selflessly dialoguing with the broad audience of museum spectators and Internet visitors. Thus from the sphere of fine arts a new high culture of sharing promoted by enthusiastic scholars is thus coming into the fore.

Ключевые слова: культурное наследие, изобразительное искусство, музейная презентация, коммуникативные стратегии, зрительное восприятие, художественное свидетельство, интерпретация, исторический анализ, заинтересованные ученые, культура общения.

Keywords: cultural heritage, fine arts, museum representation, communicative strategies, visual perception, artistic evidence, interpretation, historical analytics, enthusiastic scholars, culture of sharing.

В задачу данной статьи не входит рассмотрение вопросов обеспечения исторической науки данными изобразительных источников, получаемых с помощью узкопрофессиональных методов исследования. Специалистам такого профиля менее всего лестно определение «многостаночники». Направленность их эффективной специализации противоположна по целевому вектору междисциплинарному, многосоставному интегративному подходу, который будет более внятен востоковеду, исследователю цивилизационной герменевтики, теории исторического сознания, коммуникатору-синхронисту широкого профиля и неангажированному практикующему художнику. Автору на этих страницах было бы рационально поразмышлять о ряде общегуманитарных параметров, особенностей и обстоятельств, способных обострить эстетическое восприятие эпохи в историческом сознании современных людей, в т.ч. историков-исследователей. Рисуемый честными специалистами образ мира сродни тому, что ищут в живописи художники по призванию: это и попытка понять себя в мире, и зеркало, отражающее нашу реальность в мельчайших ее изменениях. При этом патина исторического измерения появляется на картине лишь со временем, чаще всего помимо сознательного намерения создававшего ее художника. Но именно такие отражения ушедшего времени бывают наиболее интересными для эмоционально-достоверного и содержательного проникновения в эпоху.

Пожалуй, наиболее сложной задачей в работе всякого исследователя-гуманитария, в частности историка, является профессиональная необходимость взвешенного отказа от простых линейных смысловых корреляций, от ментальных клише и стереотипных суждений. То, что еще вчера массово воспринималось как само собой разумеющееся, теперь подвергается переосмыслению. Чем богаче и доступнее становится наше культурное наследие в цифровой инфосфере, тем сложнее обстоит дело с легитимностью и истинностью как прошлых, так и нынешних авторских суждений относительно значимых исторических явлений. Многократные, обусловленные сменой политических ветров перетрактовки минувших событий, их умыш-

ленное замалчивание, частая переменчивость официального запроса на понимание важных страниц прошлого, документированное раскрытие существенных зазоров между описаниями должного и тем, что происходило в действительности, вызывают у современного человека вполне обоснованные сомнения в адекватности, полноте и достоверности исторического нарратива. Гуманитарная, ценностная, семиотическая и этическая составляющие теории и практики повествования становятся особенно важными в противодействии маркетинговым технологиям, умолчаниям, казенщине, подтасовкам и фальсификациям, которые сегодня получили обобщенное название «фейк ньюс». В том же ряду стоит манипулирование сознанием с помощью посправды, которая дает иллюзию объективного самостоятельного смыслопостроения, но на деле отвечает интересам поставщика информации. Особняком от информационных рынков сбыта располагается художественный и исторический круг представлений о реальном мире. Он есть неотъемлемая часть духовной культуры, и этот идеализированный мир доступен изучению в произведениях искусства. «Это действительный (материальный) мир, как и каким он представлен в исторически сложившемся и исторически изменяющемся общественном (коллективном) сознании людей, в “коллективном” — безличном — “разуме” в исторически сложившихся формах выражения этого “разума”» [Ильенков, 2010. С. 403].

Сегодня этот «разум» интенсивно встраивается в искусственный интеллект. Благодаря гигантским облачным технологиям всеохватная цифровизация мирового визуального культурного наследия уже позволяет активно вводить в научный, художественный и обыденный обиход самые широкие визуальные сравнения и одновременно проводить предельно точечные сравнительные сопоставления. У исследователей возникает возможность сдвигать ракурс восприятия, смотреть на предмет изучения с разных точек обзора: сквозь призму чужой исторической памяти и используя собственный опыт социальной актуализации смежных элементов искусства. Открывается новое поле герменевтических сопоставлений культурных пространств, зрелищного и имплицитного, невербального изображения и слова, зрительности и аналитической образности, изучения синтеза и взаимовлияния иконологических и нарратологических компонентов образного языка: цвета, композиции, символов, аллюзий и метафор. Здесь есть и прикладная ниша искусствоведческой экспертизы, необходимой для существования растущего рынка художественных произведений, есть область гуманитарного синтеза научных исследований и образовательная сфера высокой художественности, без которой невозможно представить пространство достойного образа жизни современного человека.

Поэтому прежде чем приступить к разбору основного вопроса данного сборника о том, носителем какой визуальной информации для историка и

исторической науки могут служить изобразительные источники, следует сначала задать вопрос: а зачем и для кого работает историк-профессионал? Если в длинном ряду прагматически настроенных и академически стереотипных ответов вдруг возникнет образ нашего современника как главного адресата трудов историка, то именно от такого имплицитного зрителя, посетителя, читателя или слушателя следует исходить. Тогда станет понятным, что настоящий историк, становясь нарратором, оказывается в положении посредника между временем значимого события и его преломлением в визуальном произведении, наслаивая на этот культурный артефакт, по возможности честно и непредвзято, свою собственную интерпретацию. Автор-историк включается в диалог с автором-художником, становясь его эксплицитным зрителем-аналитиком и собеседником. В этой коммуникации наряду с аналитикой предельно важна эмоциональная составляющая, которую наукообразие напрочь отрицает. Но именно восторг перед тем, как «это» написано, позволяет передать другим открытия, зашифрованные в живописном изображении. Так возникает очередной разговор с воображаемой аудиторией — своими соотечественниками. Одновременно это — дискурс с современниками: с коллегами историками, с искусствоведами, музейными работниками, экспозиционерами, а теперь и с размытым универсальным сообществом участников электронных коммуникаций. Исторический срез произведения и его отправная точка на какое-то время отходят на второй план, уступая место живой встрече с художественным прочтением исторического события. Эта встреча как эстафета сама становится свежим культурным явлением, даря нам и новому поколению обогащенный многослойный виртуальный диалог, связывающий прошлое, настоящее и будущее.

Если во 2-й половине XX в. в ведущем западном направлении исторических исследований после появления новаторских работ Х. Уайта и французских постструктуралистов произошел радикальный поворот к языку (*linguistic turn*), то во 2-м 10-лети XXI в. наметился явный поворот (назовем его *screen image turn*) к экранным изобразительным источникам, все более востребованным мировым культурным и научным мейнстримом. Этого пока еще нельзя сказать об отечественной истории, которая в 1990-е гг. в одночасье лишилась магистрального направления. На месте мощного срезанного марксистского ствола пошли в рост разнонаправленные прутья, но ни одно из новых исследовательских направлений не стало определяющим в силу ряда причин. Часть ветеранов исторической науки и их более молодых последователей продолжает интуитивно или прагматически обслуживать старых клиентов, т.е. устоявшуюся государственную власть (пусть у руля и появились новые лица с иными запросами). Другая часть исследователей находится в поиске неоспоримо достоверных сюжетов, требующих правдивой интерпретации, казалось бы давно известных,

«новых» и вновь трактуемых фактов. Для этих историков ключевым вопросом остается целевая дилемма: добиваться одобрения по преимуществу коллег-профессионалов, делая упор на индексы цитирования, или работать для расширения исторического сознания своих соотечественников. От выбора целевого вектора историком и от того, что находит отклик в его сердце, будут зависеть характер его обращения с визуальной информацией и формы нарратива, насыщенные вербальным содержанием.

В данной статье речь пойдет о фигуративной живописи. Она не только дает возможность напрямую использовать ее как источник достоверной исторической информации, как, например, при обращении к полотнам и рисункам В.В. Верещагина [Немчинов, 2018], но позволяет, обращаясь к запечатленному мгновению, глубже познавать прошлое, воспроизводить аромат эпохи, открывать локусы тогдашнего общественного внимания. В этом смысле живописное культурное наследие можно назвать практически нетронутым историками «археологическим» пространством, поскольку колоссальный объем хранящегося в запасниках музеев (а это более 95 % от экспонируемого) десятилетиями закрыт для общественных и академических исторических исследований, равно как недоступны и оцифровываемые материалы, предназначенные для Государственного каталога Музейного фонда РФ. Такое охранительное положение безусловно будет меняться благодаря необыкновенно быстрому развитию публичного сетевого пространства, в котором многие зарубежные, а теперь и отечественные музеи выкладывают произведения своих шедевров.

Предмет нашего обсуждения — произведение искусства, доступное обозрению (в дальнейшем мы будем говорить преимущественно о картинах), действует молниеносно: может обострять нашу восприимчивость, превращать посетителя в собеседника, вовлекая его в молчаливый внутренний эмоциональный диалог. «Великое дело для понимания — это вне-находимость понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять» [Бахтин, 1979. С. 69]. Психологам известно, почему люди так сильно устают после посещения художественного музея или выставки. Картины обладают особой способностью с первого взгляда создавать яркое впечатление и активно воздействовать на зрителя. Поэтому так важен живой диалог-открытие в разговоре посетителей непосредственно перед живописным полотном, столь нелюбимый музейными администраторами, узколобо и ревниво трактующими свои оградительные профессиональные обязанности.

Конечно, чем более культурно подготовлен визитер, тем полнее он может осмыслить заложенное в картине послание, которое зачастую оказывается оплаченным художником самой дорогой ценой. И это добавляет значимости раскрытию взаимоотношений творца с его внутренним миром, с ближайшим окружением и с обществом в целом. Для нас важно, что след,

оставленный художником в своих талантливых произведениях, по-новому окрашивает время, в которое он жил, придавая ему особое историческое и изысканное эстетическое измерение. Время и бытие человека как бы сливаются воедино в произведении искусства. Поэтому с эпохи Нового времени область высокой художественности получила наименование сферы изящных искусств. Но при этом мы прекрасно знаем и оборотную сторону времени: как трудно пробиваться таланту и как жестко мнут индивида, становящегося художником, никем и никогда не выбираемые времена. Эти две противоволны жизненных событий образуют напряженностью своего судьбинного и эстетического хода пространство искусства, открываемое как для глубокого исторического осмысления, так и для развития эрудиции, составляющей неотъемлемую часть знаточества.

Как и всякие другие материализованные явления человеческой культуры, произведения изобразительного искусства имеют дату появления на свет, что автоматически встраивает их в реальную шкалу времени. Двигаясь по этой шкале в прошлое, мы получаем стартовые точки отсчета, которые позволяют осознавать глубину исторической взаимосвязанности художника с современностью. Данный аспект оказывается ключевым и для понимания смысла картины, ее культурологической ценности, и для семиотической расшифровки символических знаков, скрытых в произведении. Он же неоспоримо значим для исторической хронологии, которая способна включать каждое произведение художника в формируемую историками и искусствоведами специфическую картину мира. В этой художественно-нарративной картине мира определяется общечеловеческий жизненный путь, играющий важную роль в социокультурной осведомленности и эстетической ориентированности человека.

В ней существенную роль играют и методы экспертной датировки, с помощью которых фиксируется место в искусстве конкретных мастеров, время создания их работ и устанавливаются характерные особенности эпох и смены художественных стилей. Разумеется, в массе произведений искусства, попадающих и некогда проданных на художественных рынках Востока, Запада и России, значительную долю составляют имитации, копии и откровенные подделки, но для историков, в отличие от коллекционеров, это не становится камнем преткновения. Важной является не только аутентичность артефакта, но и дотошность и мастерство в «прямой трансляции», т.е. в воспроизведении объекта культуры. Достаточно вспомнить, что большая часть произведений эллинистической античности дошла до нас в копиях более позднего римского периода. В Индии и Японии к архитектурным деревянным сооружениям столетиями применяется тот же подход, который у нас был апробирован на новейшей «реконструкции» здания Манежа и десятков других историко-архитектурных памятников в Москве. Вопрос о приобретениях и исторических потерях при переводе визуальной

информации утрачиваемых памятников культуры в новоделы, оборудованные по последнему слову техники, остается для культурной общественности болезненно открытым.

По весомости в европейской (хотелось бы сказать — в мировой) истории художественные эпохи соперничают с эпохами великих правителей и революционных изменений. В незападном мире в отношении искусства используются несколько иные критерии. Известны восточные культуры, где фигуративное искусство исторически «выключено» из социального и исторического обихода. Но мы также знаем эпохи, когда разные цивилизации и культуры, вступая в контакт, начинали взаимный эстетический напряженный диалог, оказывая значительное воздействие друг на друга. Для исторической науки диахронный и синхронный диалог культур и различных искусств представляет собой бесценный источник информации. Эти герменевтические открытия можно отсчитывать начиная с древности при соприкосновении Египта с Грецией и с Римом, затем в Новое время при европейской экспансии на Ближний Восток, когда восточные мотивы оказались востребованными западным классическим искусством. Так было при вторжении европейской культуры на Восток, в результате чего появилась западная манера живописи (*ega*) в замкнутой картине мира Японии (художники С. Кокана, К. Тогай, Т. Юити, К. Сотаро, А. Тю, Х. Наодзиро), и наоборот — при появлении стиля *шинуазри* в европейской высокой культуре. Стоит отметить, что «японское влияние затронуло и художников академического и салонного направлений. Они использовали японский реквизит как знак новой модной экзотики, вытеснившей былую приверженность ближневосточным или иным костюмам и аксессуарам. Работавшие в разных странах А. Стивенс, Д. Тиссо, А. Менцель, М. Фортини, Г. Макарт, Л. Альма-Тадема были сходны как в своем отношении к японскому искусству, так отчасти и в своей традиционной стилистике» [Николаева, 1996. С. 235]. Если для исследователя истории материальной культуры экзотические артефакты, представленные на их полотнах, свидетельствуют о диапазоне встраивания экспорта восточных товаров на рынки европейских стран, то для истории духовной культуры не менее значимым будет расширение горизонта *видения* при открытии специфического японского графического восприятия мира Д. Уистлером, В. Ван Гогом сначала французскими импрессионистами, а затем и представителями других авангардных живописных стилей.

Если музеи и художественные собрания образуют для информационной инфраструктуры исторической науки один из базовых элементов, то необходимо признать значимость и ввести в общественный обиход крайне важную практику обратного информационно-интеллектуального обеспечения историками контакта посетителей с экспонируемыми полотнами. Такое коммуникативное посредничество ученых будет глубже коммерческих

аудиогидов и технологически действенной, т.к. именно живой диалог необходим для информационного и эмоционального осмысления зрителями растущего потока репрезентаций произведений искусства (в форме экспозиций, представления в изданиях и в сети интернет и др.) и для тонкого восприятия каждого значимого экспоната, воспроизведения и т.д. Обвальная цифровизация живописных работ как музеями, так и заинтересованными зрителями сделала визуальные контакты с культурным наследием легко доступными и трансграничными. В этой новой ситуации резко возросла культурологическая роль историка как профессионала, способного вести бескорыстный диалог со зрителями и посетителями художественных музеев и сайтов. Так, начиная со сферы изящных искусств, усилиями ученых-гуманитариев постепенно должна быть сформирована высокая культура нового человеческого общения. В первую очередь это требование времени относится к музеям, являющимся основными национальными сокровищницами отечественного искусства. На них лежит ответственность за продуманность смысловой, ценностной и временной логики показа картин, отбираемых для экспозиций, и, как предлагает автор данной статьи, за использование самых современных, новаторских, электронных историко-эстетических методов взаимодействия с «вооруженными» гаджетами посетителями.

Примером замечательной историко-дидактической удачи одной из первых экспозиций живописи XX в. в Третьяковской галерее на Крымском Валу был квадриптих К.К. Чеботарева, размещенный на левой стенке первого камерного вводного зала. Всего четыре небольших квадратных картины 1922 г. не самого «раскрученного» художника. Может быть, эти довольно условные обобщенно типические портреты он сам не считал своими лучшими работами. Но как точно и глубоко рассказывают они посетителям музея о главных действующих лицах наступившей исторической эпохи. На первом полотне — «Большевик» — перед нами персонаж, изображенный погрудно: он в тельняшке, нос картошкой, бесцветное лицо обращено влево по направлению к трем другим работам. Его призывный вид выражает непреклонную решимость. Угадываемым взмахом руки зовет он к решительному боевому действию. Левее вторая картина — «Рабочий». На ней, на фоне дымящей заводской трубы и наполовину затененных фабричных корпусов, изображен в фас бритый человек, буквально простреливающий зрителя напряженно зомбированным жестким взглядом. Третья картина — «Крестьянин» — показывает бородатого мужика на фоне яркого синего неба, кудрявых облаков, условных деревьев и зеленой травы. Его загорелое от работы в поле почти коричневое лицо смотрит на нас явно озадаченно. Чистые голубые глаза совершенно не понимают, что вокруг происходит и к чему теперь предстоит готовиться. И наконец, последняя работа — «Марсельеза»: странное лицо в скособоченном красном фригий-

ском колпаке изображено в конусе золотого сияния. Глаза этого условного протагониста также смотрят влево, в некое идеологизированное пространство, отворачиваясь от трех основных бенефициаров новой эпохи.

Прошло какое-то время, и кураторы сняли эти знаковые, вводящие в эпоху работы, разместив в освобожденном уютном камерном холле прекрасные работы М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой. Но не очень понятно, почему экспозиционеры решили начать «говорить» о новой эпохе с показа ларионовской, предельно тонкой по передаче воздушной среды, обнаженной с мальчиком и с гончаровского сказочно пестрого «Павлина»? Неужели узнав у М.И. Цветаевой следующее и при этом ничего не сообщив о прочитанном зрителям: «Влияние Гончаровой на современников огромно. Начнем с ее декоративной деятельности, с наибольшей ясностью явления и, посему, влияния. Современное декоративное искусство мы смело можем назвать гончаровским... Пример гончаровского влияния на Западе — веский и лестный (если не для Гончаровой, сыновне-скромный, то для России, матерински-гордый), пример Пикассо, в своих костюмах к балету “Tricorne” (Треуголка) давший такую же Испанию, как Гончарова — Россию, по тому же руслу народности. Это о влиянии непосредственном. А вот о предвосхищении, которое можно назвать влиянием Будущего на художника. Первая ввела в живопись машину (об этом особо). Первая ввела разное толкование одной и той же темы (циклы “Подсолнухи”, “Павлины”, 1913 г.). Первая воссоединила станковую живопись с декоративной, прежде слитые. Явные следы влияния на французских художников Леже, Люрса, Глэза, делающих это ныне, т.е. 15 лет спустя. Цветная плоскость, плоскостная живопись в противовес глубинной — русское влияние, возглавляемое Гончаровой» [Цветаева, 1995. С. 78].

Перед нами — блестящий образец глубокого лично окрашенного анализа, столь нужного посетителям галереи, но именно этого ценностного подхода к картинам и к художникам сегодня так не хватает музеям. Верю, что современные коммуникативные средства очень скоро сделают такие тексты доступными нашим посетителям. И роль немوزهейных специалистов (историков, филологов, ценителей искусства) в этом общении трудно переоценить. Зайдя 27.07.2018 г. в экспозицию, я увидел то, что давно ожидал — новый электронный формат экскурсии «Русский авангард: личные истории», где “IZI Travel the story telling platform” представляет 13 аудиовпечатлений. Личными переживаниями и эмоциями о любимых художниках XX в. делятся известные люди: А.Д. Сарабьянов говорит о Л.С. Поповой, Т. Курентзис — о К.С. Малевиче, Р.М. Литвинова — об О.В. Розановой, К.С. Серебрянников о К.С. Петрове-Водкине. Хорошее начало.

Ну а что же с картинами К.К. Чеботарева? Они снова в экспозиции, но теперь не открывают нам XX в., а спрятаны с обратной стороны стены от хода посетителей, идущих по залам галереи, и потому отчасти теряют свой

исторически запал. Примерно то же произошло и с исчезновением из экспозиции первостепенных для понимания духа времени работ: С.А. Лучишкина «Шар улетел» (1927) и С.Б. Некритина «Суд народа» (1934). Здесь наряду с сюжетом драгоценны именно героические даты создания этих социально и гражданственно «кричащих» произведений высокого искусства. А как можно, идя из зала в зал и проходя сквозь время, не видеть снятой теперь картины П.В. Вильямса «Портрет Мейерхольда» (1925). А ведь только увидев ее, пройдя потом через ряд залов, снова наткнуться на портрет В.Э. Мейерхольда, но уже не 1925, а 1938 г. и застыть, поняв, как всего за 13 лет «опрокинулось» время нашей страны. Оставленный в экспозиции потрясающий портрет работы П.П. Кончаловского нельзя осознать без мысленного сопоставления с портретом П.В. Вильямса.

И еще. Есть абсолютные шедевры отечественной живописи, которые в принципе нельзя изымать из экспозиции. К ним отнесу пропавшую на десятилетия работу А.Н. Волкова «Гранатная чайхана» [Земская, 1975] и недавно снятую блестящую работу К.Н. Истомина «Вузовки» (1933). Но закончить статью хочется на позитивной ноте. Огромная по размеру работа А.М. Герасимова «Первая конная», за которую он получил Гран-при на Всемирной парижской выставке 1937 г., теперь висит не просто предельно удобно для детального осмотра. Рядом с ней на большой экспликации приведены исторически важные биографические данные о всех 45 высших чинах РККА, изображенных на этой картине. Все фигуры под номерами прорисованы, как на картине, и о каждом военном посетитель наконец может не только точно узнать имена, даты жизни, должности, обстоятельства их гибели и последующей реабилитации, но и осознанно прикоснуться к собственной недавней истории. Это именно то, что хотелось обсудить в статье.

Библиография

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. 423 с.

Земская М.И. Александр Волков (Мастер «Гранатовой чайханы»). Москва, 1975. 160 с.

Ильенков Э.В. Философия и культура. Москва; Воронеж, 2010. 808 с.

Немчинов В.М. Василий Верещагин: ответственность художника за значимое общее и творческая субъектность как выражение самости в реализации общечеловеческого в художественных нарративах // Мир психологии. 2018. № 3. С. 76–83.

Цветаева М.И. Наталья Гончарова (Жизнь и творчество) // Наталья Гончарова, Михаил Ларионов: Воспоминания современников / Сост. Г. Коваленко. Москва, 1995. 168 с.

ИСТОЧНИКИ КИНОФИЛЬМА С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА «ИВАН ГРОЗНЫЙ»: К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ВЕРБАЛЬНОГО, ВИЗУАЛЬНОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТОВ

MOVIE SOURCES S.M. EISENSTEIN'S "IVAN THE TERRIBLE": TO THE QUESTION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN VERBAL, VISUAL AND HISTORICAL COMPONENTS

Аннотация: статья — о кинорежиссере С.М. Эйзенштейне как историке, снявшем фильм о средневековом русском царе Иване Грозном, о его методах работы над сценарием, над визуальным рядом фильма и о работе с историческими источниками и трудами историков. Вводятся новые материалы из архива режиссера и его помощника Л.А. Иденбома, историков М.В. Нечкиной, С.К. Богоявленовского. Р.Ю. Виппера, Ю.В. Готье, партийных деятелей А.А. Жданова и др.

Abstract: bout a filmmaker S.M. Eisenstein, as a historian who shot a film about the medieval Russian Tsar Ivan the Terrible, about the methods of working on the script, the visuals of the film, and especially about working with historical sources and the works of historians. New materials from the archive of the director and his assistant L.A. Edenbom, historians M.V. Nechkina, S.K. Epiphany. R.Yu. Vipper, Yu.V. Gauthier, party leaders A.A. Zhdanova et al.

Ключевые слова: С.М. Эйзенштейн, И.В. Сталин, Иван Грозный, фильм, источники, визуальная информация, архивные документы, историческая наука, сценарии, выписки Эйзенштейна.

Keywords: Eisenstein, Stalin, Ivan the Terrible, film, sources, visual information, archival documents, historical science, scripts, extracts of Eisenstein.

Фильмы всемирно известного кинорежиссера Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898—1948) проникнуты историзмом. В советское время, особенно в сталинскую эпоху, они сыграли заметную роль в укреплении сначала идей большевизма, а затем сталинизма. Это разные эпохи, с разными идеологиями, разными экономическими и политическими укладами, с различными социокультурными ценностями. В эти эпохи одни и те же люди разно ориентировались на прошлое, настоящее и будущее своей страны, а значит на историю, которая во всех обществах определяет вектор его развития. Я уже неоднократно писал о том, что официальный большевизм в его марксистско-ленинском оформлении ориентировался на будущее, пусть и утопичное, тогда как сталинизм на прошлое, волюнтаристски

интерпретируемое, а значит, еще больше нафантазированное [Илизаров, 2015]. Идеология сталинизма то довольно искусно маскировалась пропагандистами под идеологию марксизма-ленинизма, то ее пытались встроить в новоимперскую идеологию, добавляя в общественный пантеон князей, царей, полководцев и других героев. В конечном счете, она стала эклектична: подобно тому, как в эпоху принципата в Древнем Риме, какое-то время сочетала в себе республиканские, цезарианские и царистские элементы. Ученые-гуманитарии и деятели культуры, силою вещей оказавшиеся в зависимости от этих быстро сменившихся одна другую тоталитарных эпох, кто с надеждой и радостью, а кто по принуждению, через муки совести и разлагающие душу страхи, шли на сотрудничество с властью и властителями. Ничтожному меньшинству удавалось «отсидеться», лишив себя возможности публично творить. Те же, кто не попал в эти категории, были в первое десятилетие советской власти вытеснены из культуры и выдавлены из страны, а по мере укрепления диктатуры Сталина уничтожены. Эйзенштейн в период господства ленинской парадигмы с энтузиазмом шел на сотрудничество, а при сталинской власти был к сотрудничеству принужден.

Он не получил исторического или гуманитарного образования, но круг его интересов всю жизнь был чрезвычайно широк: от искусствоведения до философии и языкознания. До конца 1930-х гг. русской средневековой историей глубоко не интересовался, но высоко оценил значение Октября 1917 г. и вытекавших из него событий. Неслучайно его знаменитые фильмы «Броненосец Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое», частично осуществленный «Вива, Мексика!» ориентируют зрителя на чаемое будущее на фоне революционного настоящего и отрицающего прошлое. При этом они осуществлены в ярчайшем и оригинальном авторском стиле псевдо-исторической хроники и каскада кинематографических открытий. Уже в те годы у него сложились достаточно близкие отношения с И.В. Сталиным, которые затем были опасно осложнены как неосторожным поведением режиссера во время поездки в США и Мексику, так и непредсказуемым норовом вождя [подробнее см.: Илизаров, 2019. Гл. 3].

Первый опыт обращения к далекому прошлому России Эйзенштейн получил во время работы по личному заданию Сталина над фильмом «Александр Невский» (1938; сценарий написан совместно с писателем П.А. Павленко). Однако ни он сам не ставил перед собой задачу, ни в официальном заказе не содержалось требования изменить устоявшуюся до революции моральную оценку личности князя и его государственной деятельности. В последнем не было необходимости, т.к. деяния «святого и благоверного князя» всегда высоко оценивались в русской православной традиции, а при наличии скудных исторических источников трудно было предъявить серьезные претензии к достоверности фильма. Уже Павленко освободил князя от неуместной в атеистическом государстве православной свято-

сти, да так, что, даже устремляясь в судьбоносную битву на льду Чудского озера, тот ни разу не перекрестился; практически не крестятся и другие персонажи фильма, что немислимо для населения раннего средневековья. Созданный Эйзенштейном кинематографический лубок заказчик (бывший семинарист) и большинство зрителей (частично бывшие православные) приняли с восторгом. Историки, наоборот, за исключением археолога А.В. Арциховского, отнеслись к исторической составляющей фильма скептически; особенно негативно отозвался о нем М.Н. Тихомиров [Тихомиров, 1938]. Эйзенштейн, добавив несколько ярких художественных эпизодов, мало что внес своего в сценарий Павленко. А сведения из отечественных и зарубежных исторических источников использовал в основном для выбора места съемок на натуре и для строительства декораций. Кроме главного героя фильма все остальные были придуманы авторами [Шенк, 2007. Гл. 9.3].

Совершенно иная ситуация сложилась во время съемок картины «Иван Грозный». Здесь Эйзенштейн был автором всех вариантов сценария фильма, раскадровки, литературно-сценарной разработки исторических образов и объектов, т.е. вербальной стадии фильма, когда его суть выражалась словом и в слове. Оформление декораций, выбор мест съемки на натуре, работу с актерами, режиссуру фильма, монтаж, т.е. его визуальную стадию, он также осуществлял единолично. Строго по его заданиям и после тщательных совместных обсуждений ему ассистировал второй режиссер Л.А. Инденбом. Стихотворный и музыкальные звукояды фильма по заданию Эйзенштейна написали поэт В.А. Луговской и композитор С.С. Прокофьев. Единственно, в чем режиссер не был самостоятелен, это в разработке начальной научно-исторической стадии фильма, т.е. в формировании исторической «концепции», идея которой принадлежала Сталину, тогда как Эйзенштейн пытался ее обосновать псевдонаучными методами и художественно интерпретировать. С 11 января 1941 г. (дата заказа фильма) по 11 февраля 1948 г. (дата смерти режиссера) он практически синхронно разрабатывал все три формы воплощения произведения. В этой статье затронуты главным образом отдельные аспекты исторической интерпретации.

Концепция, которую Эйзенштейн записал по памяти через несколько дней после встречи с секретарем ЦК ВКП(б) А.А. Ждановым 11 января 1941 г., долгое время не была известна. Сейчас текст находится в архиве режиссера (РГАЛИ. Ф. 1923). В конце января 1941 г., готовясь к выступлению на партийно-производственной конференции «Мосфильма» 27 января 1941 г., он как глава киностудии написал доклад «Наши творческие задачи в 1941–1942 годах» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 1304). В середину доклада автор включил пассаж о своей встрече с Ждановым, причем эпизод о встрече в опубликованный текст по причинам «секретно-

сти» (так объяснил слушателям автор) не вошел. В записи Эйзенштейна содержится суть задания, полученного от Сталина через Жданова: «...тов. Жданов говорил, что нас интересуют те образы, фигуры и эпохи прошлого, которые отмечены прогрессивным поворотом истории. Прогрессивные исторические личности всегда имеют в своих качествах элементы переключки с тем, что нам нужно на сегодня. Тов. Жданов говорил, что Александр и Петр I, как такие люди, уже нашли свое отражение, но остается очень мощная фигура прошлого, которая пока не отражена по-настоящему с наших позиций в той исторической роли, которую она имела в свое время — это фигура царя Ивана Грозного.

Дело в том, что дворянские историки, потомки предателя князя Курбского начали традицию ложного изображения крупнейшего деятеля XVI века. Известно, что Грозный был одним из крупнейших собирателей сильного, мощного, единого национального государства. Известна его беспощадная борьба против предательства, против боярского феодализма, который был за раздробление русской земли и за распродажу по частям русской земли и Польше, и Ливонии, и Папе. Он противопоставил этому опричнину, которая традицией князя Михаила и прочими Романовыми искажена. Между тем, опричнина имела опору в низах и была оплотом борьбы с крупным боярством, чтобы перейти на сильное, централизованное самодержавие.

Я не буду вдаваться в подробности этого дела, тут ясен смысл.

Тов. Жданов сказал, что смерть Ивана Грозного не дала возможности ему закончить тот план, который он ставил, и что если бы ему удалось закончить свою программу, то период почти 200-летней смуты, которая была между царствованием Грозного и Петра Великого, не имел бы места и после царствования Грозного мы перешли бы на более высокую фазу государственного развития.

Правильно исторически разобрать этот образ и воплотить его в кинематографии — это одна из задач, которая чрезвычайно важна» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 1304. Л. 28—29).

О том, когда и как зародилась эта концепция, какой вклад внесли в нее отдельные историки, литераторы, а главное — партийно-государственный аппарат, управляемый Сталиным, я уже описал в книге «Сталин, Иван Грозный и другие» [Илизаров, 2019]. Здесь же хочу отметить, что кинорежиссер, опираясь на заданную властью «концепцию» и одну из книг [Виппер, 1922], уже через несколько дней набросал первый вариант сценария. Позже он вспоминал: «Сидел над материалами, после прочтения одной из книг — в 10 дней сложилась концепция фильма» [Вишневский, 1998. С. 66]. Речь идет, конечно, не о концепции, а о первом варианте сценария. Он был незамысловат и вмещался в одну серию.

Затем началась лихорадочная параллельная работа: начитывал научную и фольклорную литературу, по определенной схеме делал выписки и по

мере расширения своего знания и полета фантазии писал новые варианты сценария, отдельных сцен, прописывал характеры героев. Эйзенштейн в сценарии ни на йоту не пытался отступать от сути полученного задания, но по мере того, как начал усложнять каждый образ и обогащать подробностями сцены фильма, рассказываемая в кино история зажила подробностями, психологизмом, деталями, а одна серия быстро переросла в две, а затем и в три. Первоначально Эйзенштейн ни минуту не сомневался в том, что с легкостью воплотит в кинематографе то, о чем пишется в научном трактате, в древней хронике или учебнике истории. Накануне войны он заявил: «Разница между учебником истории и историческим фильмом в том, что в учебнике истории после [описания] определенной эпохи имеется резюме и обобщение по данному периоду. Основное, что должно быть в художественном фильме, чтобы это резюмирующее обобщение возникало из живой игры страстей и разворота событий, которые проходят перед зрителем» [Эйзенштейн, 1969. С. 112]. В то время он думал, что художник — добросовестный ретранслятор того, что добыла наука. Достаточно быстро и в этом вопросе он поменял свое мнение.

Сохранилась его переписка военного периода с председателем Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И.Г. Большаковым. Во время Великой Отечественной войны через него режиссер получал от высших партийно-государственных чинов (А.А. Жданова, А.С. Щербакова и самого И.В. Сталина) установки, рекомендации и предписания: как трактовать, о чем снимать и что не снимать. Находясь в эвакуации в г. Алма-Ате (с 1942 г.), он время от времени отчитывался перед Большаковым о ходе работы над сценарием и кинофильмом или запрашивал через него и далее по цепочке мнение «хозяина». В одном из таких отчетов, в частности, писал:

«Сценарий находится в том виде, в каком его застала война.

По мнению автора, сценарий нуждается в следующих исправлениях:

1. Отчетливее сообщить о внутригосударственной и реформаторской деятельности Ивана (материал Стоглава, Нового Судебника, Домостроя и пр. (в репликах).

2. Отчетливее подчеркнуть положительную государственную роль опричнины с тем, чтобы “падение” Басмановых не заслонило бы ее значения как политической организации (в основных репликах).

3. Драматургически показать необходимость маневра Ивана с фиктивным отказом от власти и организацией опричнины.

Положение Ивана к этому моменту и по внешнеполитическому положению, и по положению внутри было (так?) безвыходно, и придуманным им блестящим ходом он опрокидывает все расчеты бояр на бунт внутри страны и вмешательство соседних держав.

4. Смягчить линию одиночества Ивана показав, как по мере отпадания ряда близких Ивану лиц (Курбский, Колычев Филипп, Евстафий, Басма-

новы) вокруг царя формируется новый оплот людей, идущих взамен им из народа (усилить в этом направлении роли Фомы, Еремея, Петра).

Кроме этого сейчас ведется работа по введению в сценарий ряда мотивов, ранее не использованных и приобретающих значение в связи с Отечественной войной:

1. В Ливонской теме несколько ослабляется самостоятельная роль Польши и заостряется антинемецкая линия.

Эти и ряд более мелких изменений потребуют частичного пересмотра композиции сценария. Будет также проведено и общее сокращение.

Язык везде пока условный, после окончательной доработки сценария будет литературно обработан Леонидом Леоновым» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 644. Л. 2–6).

Сценарий так и не был литературно обработан, что позволило писателю К.А. Федину дать едкий отзыв по поводу его языка [Фильм «Иван Грозный», 1998. С. 175–176]. Это и другие письма к Большакову позволяют проследить эволюцию подхода Эйзенштейна к научно-исторической основе будущего фильма.

Зато от начала и до конца сначала открыто, потом чуть завуалированно положительно трактовалась моральная оценка деятельности царя и его эпохи. Предлагаю несколько примеров. В промежуточных вариантах сценария был эпиграф, взятый из книги известного марксиста Г.В. Плеханова «О материалистическом понимании истории»: «Роль насилия очень велика при смене одних учреждений другими» (РГАЛИ. Ф. 1923 Оп. 1. Д. 546: Литературный сценарий С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный», подготовленный к изданию 1 и 2 серии и пролог. Маш. с правкой автограф С.М. Эйзенштейна и Л.А Иденбома. Ноябрь 1943. Л. 16). Схожим рефреном отзывались в песнях oprичники: «На костях врагов / С четырех концов / Царство русское поднимается»; «Не жалеть отца, мать родимую / Ради Русского царства великого» (Там же. Л. 2, 3). Позже автор все это вычеркнул из сценария. Так же вычеркнул сцену удушения митрополита Филиппа Колычева Малютой Скуратовым, якобы вопреки желанию царя (Там же. Л. 229, 230–231). Убрал красочную сцену, в которой Курбский получает в мешке в назидание от царя голову боярина Пенинского (Там же. Л. 246об., 250) и др. Так в сценарии Эйзенштейна Иван 1У постепенно очеловечивался.

Первые выписки Эйзенштейна из исторических трудов и публикаций датированы 23 января 1941 г., т.е. сделаны через две недели после получения заказа (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 561. Л. 2). В подобном способе сбора информации нет ничего принципиально нового, поскольку и до него, и после большинство авторов фильмов на исторические темы проделывали аналогичную работу. Но у Эйзенштейна была особая методика; он вел два вида выписок и помещал их в разные папки: в одну — выписки,

которые привязывал к сценам сценария, во вторую — черновые выписки из разных исторических источников, размышления, наброски, иногда рисунки, использовавшиеся им в текущей работе (Там же. Д. 541). Выписки из первой папки оформлялись по типу сносок в научных трактатах, что позволяет историку подтверждать обоснованность своего знания, а читателям не сомневаться в истинности написанного. Это — рутинная технология оформления работы историка, его научно-справочного аппарата, хорошо отшлифованная за последние 200 лет европейской исторической наукой и распространенная на науку России. Эйзенштейн, похоже, знал об этой важной традиции, однако не следовал ей, поскольку каждую такую «сноску» сопровождал обширными выписками из источника (либо научного труда, либо публикации документов и т.д.). Затем добавлял собственные комментарии с обязательным указанием страниц сценария или конкретной картины в нем, а иногда и цитаты из источника, подтверждающего достоверность даже отдельной реплики героя фильма. Все это делалось, чтобы в последующем опубликовать в печати сценарий вместе с «историческим комментарием» в виде единого произведения из двух частей как научную основу будущего художественного фильма и чтобы подтвердить научную достоверность своего сочинения.

Некоторые представления об объеме работы Эйзенштейна только с письменным историческим материалом (он привлекал и артефакты, принадлежащие времени Ивана Грозного и не только ему) дают цифры: для написания основного 81-страничного варианта сценария проработал не менее 180 научных изданий и на их основе создал «исторический комментарий» на 65 машинописных страницах. В архивах с подлинными документами ни он, ни его помощники, конечно, не работали, да и вряд ли бы они справились с текстами XVI—XVII вв. Известные научные публикации источников XVI в. и малоизвестные зарубежные свидетельства того времени использовал широко. Штудировал труды Н.М. Карамзина, Р.Ю. Виппера, С.В. Бахрушина, С.Б. Веселовского, прибалтийских старых и новых историков, переписку Грозного и А.М. Курбского, публикации исторических трудов последнего, русские летописи, западноевропейские хроники, дипломатические документы, записки немцев-опричников И. Таубе, Э. Крузе, Г. Штадена, военнопленного А. Шлихтинга и т.д. В записях «Исторических комментариев» Эйзенштейн следовал определенному порядку: вначале указывал страницы сценария, тут же помещал выписанные из источников цитаты, часто подчеркивал, затем писал авторский комментарий к ним, а в скобках указывал выходные данные источника.

Почти каждую сцену и даже эпизод в сценарии привязал к источнику. Иногда для особо важного эпизода приводил до пяти ссылок и цитат из разных источников; там, где вынужденно отклонялся от хронологии или сближал хронологически не совпадающие события, это оговаривал (Там

же. Д. 640). Но нет никакого критического анализа, все подгонялось под загодя написанную картину, все акценты были расставлены заранее. Эйзенштейн впал, не подозревая этого, в типичную научную ересь — в так называемый иллюстративный метод. Метод сродни раскрашиванию заранее нарисованных контурных картинок: все, что укладывается в «контур», берем, неподходящее откидываем и забываем. Обычно такой «контур» с заранее известным выводом набрасывает сам бесталанный историк или заказчик очередной конъюнктуры. Эйзенштейн творил историю «Ивана Грозного» не как политический конъюнктурщик или плохой историк, он творил как художник по «контурам», которые были прорисованы для него заранее. Он был добросовестным исполнителем, искреннее добивавшимся поставленной перед ним цели наилучшим способом.

После утверждения сценария 13 сентября 1943 г. лично Сталиным [Марьямов, 1992. С. 70] Эйзенштейн попытался опубликовать его вместе с «Историческим комментарием» в журнале «Новый мир». В предисловии к «Историческому комментарию» Эйзенштейн так определял его предназначение для читателя и свою задачу: «Для рядового читателя чтение комментария может иметь известный интерес — чисто исследовательский. С одной стороны в отношении фактов истории самой эпохи Ивана Грозного. С другой — для истории творческого претворения этих фактов в киносценарии о Грозном. Всюду, где это возможно, комментарий придерживается первоисточников и старается ответить на все вопросы, способные возникнуть по ходу чтения сценария» (РГАЛИ. Ф. 1923. Д. 119. Л. 4).

Таких выписок и заметок несколько сотен. К ним следует добавить большое архивное дело с выписками, сделанными по заданию Эйзенштейна его помощником и вторым режиссером Л.А. Инденбомом. Эти материалы достойны того, чтобы им посвятить специальное исследование. «Исторический комментарий» при жизни автора так и не был опубликован в полном виде (его опубликовал журнал «Новый мир», который фактически вышел в самом начале 1944 г. [Эйзенштейн, 1943]), в том же году он вышел отдельной книгой тиражом 5 тысяч экземпляров [Иван Грозный. Киносценарий С.М. Эйзенштейна, 1944].

Дожидаясь решения И.В. Сталина на запуск фильма, С.М. Эйзенштейн вознамерился проверить его научное качество, пригласив на роль рецензентов известных историков. Когда он работал над фильмом «Александр Невский», многие профессионалы встретили сценарий фильма критически. Тогда Эйзенштейну навязали советы профессионалов, которые сами были не свободны в своем мнении и на которых автор надолго затаил обиду. В случае со сценарием фильма «Иван Грозный» он по собственной инициативе направил в начале марта 1942 г. Л.А. Инденбома в Ташкент к историкам, которые были туда эвакуированы в первые месяцы войны. Посланец обратился за отзывом к Р.Ю. Випперу, Ю.В. Готье, С.К. Богоявленско-

му, М.В. Нечкиной, И.И. Полосину. Все они, за исключением Нечкиной, под разными предлогами отклонились от рецензирования. Нечкина дала развернутый и хвалебный, с несколькими существенными замечаниями отзыв, но в устной форме; в письме Эйзенштейну Инденбом подробно передал ее слова (это письмо опубликовано: [Илизаров, 2019. С. 422–424]). Виппер и Готье сказались больными, а историк и археолог, знаток архивов XVI–XVII вв. Богоявленский, несмотря на настойчивые просьбы, категорически отказался высказать свое мнение под предлогом «отсутствия необходимых книг». Но причина была не в этом. Ученому не нравилась сама идея примитивной трактовки исторических событий. В конце января 1943 г. он, уже по запросу Б.Д. Грекова (в моей монографии ошибочно указан Большаков [Там же. С. 425]) — директора Института истории АН СССР, где Богоявленский работал, дал развернутый (на шести машинописных страницах убористого текста) отрицательный отзыв. Скорее всего, Эйзенштейн о нем так никогда и не узнал, а в его личный архивный фонд тот попал уже после смерти режиссера. Греков мог затребовать объективный отзыв Богоявленского, отреагировав на запрос из аппарата ЦК ВКП(б).

Историк сразу же подчеркнул, что излагает свое мнение по просьбе директора института и что это интересная работа, потребовавшая от автора широкого ознакомления с источниками. «Но я не могу согласиться как с трактовкой характера Грозного, — заявил рецензент, — так и с рядом черт и положений, долженствующих характеризовать эпоху, в которой действовали персонажи сценария». Подчеркнув, что автор правильно ставит царя в один ряд с европейскими правителями XVI в., продолжил: он «не удерживается на принятой позиции и старается доказать, что царь Иван лично не был жестоким, а только последовательным политиком, имея ввиду исключительное благо государства, устранявшим людей, которые могли помешать этому благу». Историк возмущался: автор так старательно старается доказать всю правоту действий Грозного, что даже враги в душе признают ее. Например, Курбский пишет обличительное письмо Ивану, а про себя шепчет: «Без крови державу не построить», т.е. царь и перед врагом прав. Конечно, замечает автор рецензии, «реформаторская же деятельность Грозного была исторически необходима и стоит в цепи эволюции Московского Государства, но это не дает права авторам драматических и кинематографических произведений идеализировать личность реформатора и полностью одобрять те приемы, с помощью которых проводилась реформа. Нельзя закрывать глаза на жестокость Грозного на его болезненную подозрительность и представлять дело так, что это не подозрительность, а тонкость понимания фактов и характеров, предусмотрительность, наблюдательность и т.д. Автор сценария перегнул палку в одну сторону и нарушил историческую перспективу». В сценарии Грозный доходит до океана, а до него было еще очень далеко, а для того чтобы дойти хотя бы до

моря, пришлось ждать завоеваний Петра I: «Это настолько общеизвестно, что ради эффектной сцены нельзя искажать историю». И народные волнения были только потому, что людей подстрекали разные группы боярства, а царь никогда не нуждался в одобрении народа для продолжения казней. Главари опричников были не из низов, как в сценарии, а из крупных боярских и дворянских родов. И уж совсем нелепо выглядят истоки ненависти князя Курбского к Ивану: якобы из-за любви к царице Анастасии. На самом деле это была борьба за централизм в феодальном государстве: «Следовательно, грандиозная политическая борьба подменяется пошлым романом, выдуманным автором сценария». Далее следует еще с десяток очень существенных и справедливых замечаний (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 669. Л. 1–6).

Этот отзыв, выдержки из которого публикуются впервые, никак не повлиял ни на концепцию фильма, ни на сценарий, ни на решение Сталина утвердить сценарий и осенью того же года запустить фильм в производство. Как и когда он оказался в архивном фонде Эйзенштейна, понять сейчас трудно. Как известно, после снятия первой серии режиссер бы награжден Премией имени Сталина 1-й степени. Вторая серия была запрещена вплоть до его смерти. Эйзенштейн, его ближайшие друзья и ученики пытались спасти положение и в конце концов добились встречи с капризным диктатором. Какие конкретно обстоятельства сложились к тому времени, когда И.В. Сталин, А.А. Жданов, Л.П. Берия 26 февраля 1947 г. приняли режиссера и исполнителя главной роли артиста Н.К. Черкасова, довольно хорошо описано в киноведческой литературе. Но я хочу обратить внимание на важный документ в контексте тех проблем, которые подняты в данной статье. Речь идет о совместном письме режиссера и артиста, датированном 1946 г., т.е. после публикации постановления ЦК ВКП(б), осуждавшего «антиисторический» фильм, и до встречи в Кремле, в котором предпринята попытка объясниться с вождем. Вот оно:

«ПРЕДСЕДАТЕЛЮ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
Товарищу СТАЛИНУ И.В.

Дорогой Иосиф Виссарионович!

Глубоко продумав решения ЦК ВКП(б), касающиеся литературы и искусства, мы искренне признаем ошибки, допущенные нами в работе над II-й серией фильма “Иван Грозный”.

Мы неправильно истолковали один из важнейших периодов борьбы царя Ивана за строительство русского государства и сам образ Грозного.

Это выразилось, прежде всего, в том, что мы II-ю серию фильма ошибочно разделили надвое, искусственно отделив историю боярского заговора от победоносной Ливонской войны, завершающей историческое дело Ивана. От этого нарушилось органическое единство II-й части фильма и на

первый план выдвинулись элементы не основные, а второстепенные. Вместо полного и завершенного раскрытия темы прогрессивной роли опричнины и показа волевого характера царя Ивана, II-я серия фильма дала ложное и однобокое представление, как о Грозном, так и об опричнине.

Это усугубилось кроме того “размазанностью” отдельных второстепенных сцен этой серии, совершенно не соответствующей их исторической значимости, и рядом серьезных ошибок трактовочного порядка: излишнее подчеркивание колебаний и неуверенности Ивана; выдвигание на первый план образа Ефросиньи Старицкой; неправильная трактовка пира опричников в Александровской слободе и т.д.

В результате получился фильм антиисторический и антихудожественный.

Однако нам кажется, что, учтя все эти ошибки, можно было бы спасти пятилетний труд и большие материальные средства, затраченные на картину.

Поэтому мы просим Вас, дорогой Иосиф Виссарионович, разрешить нам продление работы по “Ивану Грозному” в порядке переработки II-ой серии фильма.

Эти переработки должны заключаться в резком сокращении заснятого материала за счет второстепенных и ошибочных сцен и в доснятии за счет этих сокращений основных эпизодов Ливонской войны и успехов внешней политики Грозного в борьбе с враждебным иноземным окружением. Эти эпизоды мы ошибочно решили дать только в III-й серии, хотя в первоначальном варианте сценария, утвержденном в 1941 году, они должны были быть целиком включены во II-ю серию.

Мы убеждены, что подобная переработка фильма, на основе указаний данных Центральным Комитетом Партии, даст нам возможность полноценно и исторически правдиво показать советскому зрителю завершение темы Грозного, намеченной в I-ой серии фильма» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 657. Л. 1–2).

Не Сталин предложил переделать фильм, а Эйзенштейн, пытаясь его спасти, сам напросился на эту неблагодарную работу, а вождь во время встречи в Кремле воспроизвел его предложение от своего имени. Но для нас важно то, что Эйзенштейн, не колеблясь, шел на самые грубые фальсификации истории; вопреки действительному состоянию вещей писал, что готов довести фильм до «победоносной Ливонской войны, завершающей историческое дело Ивана», тогда как в действительности война была проиграна, страна разорена, что привело к гражданской войне и интервенции.

Никогда еще русская культура и историческая наука не были так унижены властью, как это происходило в эпоху сталинщины. И все же судьба и обстоятельства смерти Эйзенштейна не так трагичны, как, например, судьба и смерть крупнейших поэтов XX в. М.И. Цветаевой, О.Э. Мандельштама и многих, многих других.

Библиография

Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1923: С.М. Эйзенштейн. Оп. 1. Д. 1304, 119, 541, 546, 561, 640, 644, 657, 669.

Виппер Р.Ю. Иван Грозный. [Москва], 1922. 116 с.

Вишневский Вс. Из дневников 1944–1946 гг. // Киноведческие записки: Специальный номер. 1998. № 38. С. 64–80.

Иван Грозный. Киносценарий С.М. Эйзенштейна. Текст песен В. Луговского. Москва, 1944. 189 с.

Илизаров Б. Иосиф Сталин в личинах и масках человека, вождя, ученого. Москва, 2015. 736 с.

Илизаров Б. Сталин, Иван Грозный и другие. Глава 3. Москва, 2019. 447 с.

Марьямов Г. Кремлевский цензор. Сталин смотрит кино. Москва, 1992. 243 с.

Тихомиров М.Н. Издевка над историей (о сценарии «Русь») // Историк-марксист. 1938. № 3. С. 92–96.

Фильм «Иван Грозный»: документы, статьи, исследования: специальный номер // Киноведческие записки. 1998. № 38. 368 с.

Шенк Ф.Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000) / Пер. с англ. Москва, 2007. 589 с. Электронный ресурс: a-nevsky.ru/library/aleksandr-nevskiy-v-russkoy-kulturnoy-pamyati36.html (дата обращения 24.03.2018).

Эйзенштейн С. «Иван Грозный». Кино-сценарий // Новый мир. 1943. № 10–11. С. 61–109.

Эйзенштейн С. Проблемы советского исторического фильма // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. Т. 5. Москва, 1969. С. 110–112.

УДК 72.01

Ф.Я. Шемякин, F.Y. Shemyakin

ПАМЯТЬ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА: СПОСОБЫ КОММУНИКАЦИИ С НАСЛЕДИЕМ В ПРОЕКТАХ МОСКОВСКИХ АРХИТЕКТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX–XXI ВЕКОВ

MEMORY OF URBAN SPACE: WAYS OF COMMUNICATING WITH HERITAGE IN MOSCOW ARCHITECTS PROJECTS OF THE SECOND HALF OF THE XX–XXI CENTURIES

Аннотация: в статье рассматриваются проекты московских архитекторов 2-й половины XX – начала XXI в., по которым можно выявить закономерности изменения формы взаимодействия человека с пространством города, исторической памятью

и памятниками архитектурного наследия. Основным источником информации для анализа — эскизы, чертежи (планы, фасады, разрезы) и другие формы визуализации архитектурного образа и вписанности объекта в среду в сопровождении описаний, поясняющих графическую часть проектных решений.

Abstract: the article discusses the projects of Moscow architects of the 2nd half of the XX — beginning of the XXI century, according to which it is possible to identify patterns of change in the form of human interaction with the space of the city, historical memory and monuments of architectural heritage. The main source of information for analysis are sketches, drawings (plans, facades, sections) and other forms of visualization of the architectural image and the fit of the object into the environment, accompanied by descriptions that explain the graphic part of the design decisions.

Ключевые слова: архитектура, бумажная архитектура, урбанизм, городское пространство, память, контекст, историческое наследие, коммуникация, концептуальное проектирование, комплексное проектирование.

Keywords: architecture, paper architecture, urbanism, urban space, memory, context, historical heritage, communication, conceptual design, integrated design.

Архитектура в XX—XXI вв. претерпела существенные изменения, отразившиеся в переосмыслении предыдущего исторического и культурного опыта. Внедрение новых методов проектирования с опорой на новые вычислительные технологии, поиск философских и теоретических обоснований выразительного языка современной архитектуры, создание понятийного аппарата, призванного этот язык облечь в словесную форму, в полной мере отражают сложившуюся ситуацию. Неизбежно данная тенденция приводит к конфликту между прошлым и настоящим, который в свою очередь подталкивает архитекторов к поиску способов разрешения этого конфликта.

Многообразие методов коммуникации с архитектурным наследием обусловлено тем, что каждый архитектор вырабатывает свое собственное отношение к вопросам сохранения, реставрации, реновации и иных форм взаимодействия с памятниками архитектуры.

В московском архитектурном мире 1980—1990-х гг. особое место занимает течение «бумажной архитектуры» (термин введен архитектором Ю.И. Аввакумом в 1980-е гг. для обозначения жанра концептуального проектирования), наиболее известными представителями которой стали архитекторы А.С. Бродский и И.В. Уткин. Стоит отметить, что «движения как такового и не было — “бумажники” представляли собой совокупность индивидуалистов, работавших то вместе, то порознь» [Бабуров, 2015]. В рамках этого течения создавались «концептуальные фантастические проекты, не имевшие никаких шансов на реализацию и не претендовавшие на это» [Шёнле, 2018]. Протест и нежелание молодых архитекторов идти на компромисс с советской художественной элитой, фактически жестко ог-

раничивавшей их деятельность, привел к поиску альтернативных способов самовыражения. В случае Бродского и Уткина это — участие в международных конкурсах, принесшее им мировую известность. Серия созданных ими в 1984—1990 гг. офортов обращена к тематике времени и памяти городского пространства: по каждому из проектов созданы характерные проекции (планы, разрезы, чертежи) и ряд поясняющих изображений (аксонометрии, перспективные рисунки).

Наиболее показателен в этой серии проект «Музея исчезнувших домов» — бетонный куб колоссальных размеров для хранения макетов разрушенных зданий, который авторы предлагали установить в центральной части города на месте снесенного дома. На офорте в центре — куб с помещенным в него шаром, используемым при сносе сооружений. Фасад же выполняет мемориальную функцию: на нем даны фрагменты разрушенного дома, словно впечатанные в стену. Получился следующий визуальный образ: куб, запечатывающий прошлое внутри городской ткани настоящего. Развивая тему, те же авторы на офорте «Columbarium Habitabile» изобразили огромную башню и внутри нее — не просто макеты, а существовавшие когда-то, но утраченные здания. Интерьер похож на предыдущий, но совершенно другого масштаба. Здесь имеет место уже не только увековечивание, но и сохранение визуальной памяти пространства, ведь эти дома предназначались для людей.

В более поздних офортах этот подход прогрессирует — становится своего рода диалогом с мировой культурой, в ходе которого авторы создают все новые образы, взаимодействующие с культурным контекстом (историей, литературой, религией). Так, в офорте «Стеклянная Башня» появляется тема мирового наследия, отсылки к книге Бытия и истории постройки Вавилонской Башни, а на офорте «Храмовый город» мы видим монументальное сооружение, собранное из многочисленных зданий и принимающее форму/образ античного храма.

Вклад, внесенный «бумажниками» в результате творческих поисков, нельзя недооценивать, т.к. он послужил отправной точкой для формирования новых концепций коммуникации с наследием, реализующихся в XXI в. Как уже было сказано ранее, многообразие подходов в рамках профессионального сообщества архитекторов не позволяет рассматривать ситуацию в целом, вынуждая обращаться к конкретным архитекторам и их работам, в частности — к их способу взаимодействия с контекстом. Если в офортах А.С. Бродского и И.В. Уткина контекст не существовал как переменная, а ценность мысли определялась философией проекта, то самый конец XX и начало XXI в. — это прежде всего проблема взаимодействия архитектора со сложившейся средой.

Р. Колхас, голландский архитектор, один из наиболее востребованных современных теоретиков архитектуры, не раз задавался вопросом о роли

контекста в проектировании. В частности, прослеживается его критическое отношение к тому, как сейчас выстраивают взаимодействие с архитектурным наследием: «...самая актуальная тема сегодня — это “сохранение”, но она нуждается в переосмыслении. Все наши сегодняшние стратегии направлены на сохранение оболочки, которая не всегда является самым уникальным свойством объекта» (см. в пересказе Паперного: [Паперный, 2011. С. 115]). То есть основной задачей архитектора является создание среды, которая бы не просто восстанавливала, дополняла или же изменяла свойства объекта, но вступала в комплекс сложных взаимодействий с функцией, формой и сложившейся средой.

Хороший пример такого взаимодействия — удостоенные премий на международных конкурсах работы архитекторов виртуального бюро «КОСМОС» (основатели: А. Китаев, Л. Слонимский, Н. Мартынов и А.Ю. Стаборовский), демонстрирующие комплексный и в то же время неординарный подход. Это были преимущественно концептуальные проекты, в которых они предлагали смелые решения в вопросах урбанистики. Представление о них дают источники, размещенные на сайте бюро (k-s-m-s.com): графическая часть (эскизы, проекции, коллажи, перспективные изображения, выполненные при помощи рендеринга и др.); сопровождающая ее краткая текстовая часть.

По одному из проектов предлагалось превратить подземную реку Бирсиг в Базеле в линейный ботанический сад, скрытый под землей, но открытый для публики. Как и во многих городах, развивавшихся поэтапно в течение нескольких столетий, Бирсиг, река в центре города, была замкнута в каменный туннель. Авторы решили превратить его в место для романтических прогулок, ботанических исследований, просто транзита в холодные дождливые дни. А это — новая функция при минимальном вмешательстве, сохраняющая городскую среду и позволяющая по-новому взглянуть на векторы городского движения, совмещающая утилитарный, образовательный и эстетический компоненты.

Другое предложение касалось развития музея Г.Х. Андерсена (г. Одензе, Дания), предусматривающее создание двух новых объектов: Лабиринта — подземного музея с тематически разнообразными экспозициями (создавая планировочные решения для залов, авторы соотносили их со сказками Андерсена), Башни — ажурной высотной доминанты, нового образовательно-исследовательского центра города, где помимо типичной для Европы фахверковой конструкции прослеживается отсылка к принципу организации средневекового города с характерным вертикальным акцентом — башней ратуши. При этом объемно-планировочном решении сохраняется исключительной красоты сад, занимающий большую часть участка, на котором расположено старое здание музея, и существенно увеличивается полезная площадь не в ущерб открытости и функциональной насыщенности программы новых объектов.

На международный конкурс по реновации железной дороги в Нью-Йорке (2014) команда бюро «КОСМОС» представила проект по превращению железнодорожных путей в линейный парк. На протяжении всего парка предлагалось установить вертикальные доминанты — билборды, разместив в них вместо привычной рекламы разные по типологии зоны (спорт, отдых и т.д.). Тут стоит упомянуть, что в США билборды — полноценная единица городского пространства, неотъемлемая часть городского дизайна.

Той же команде принадлежит несколько хулиганский проект реновации площади в Базеле, описанный так: «...облака пара над холодной пустой площадью ... полуобнаженные тела в фонтане. Совместный теплый ритуал на фоне декораций зимнего средневекового города» (k-s-m-s.com). Ею использована идея купания в фонтанах и предложена минимальная архитектурная интервенция: подогревать воду зимой внутри фонтана на главной соборной площади, таким образом превращая его в общественное спа для зимнего купания. В данном случае продемонстрирован мягкий метод коммуникации — без непосредственного вмешательства, но как ни парадоксально, в то же время крайне агрессивный — с полным изменением функции.

Помимо зарубежных проектов команда бюро «КОСМОС» предлагала свои решения и для Москвы. Таков проект благоустройства и развития Триумфальной площади (2014). Была разработана новая типология городского пространства: «проницаемая площадь — пространство между подвесным “потолком” и трансформирующимся “полом”» (k-s-m-s.com), а над площадью — сеть ажурных тросов, несущих разнообразные объекты инфраструктуры общественного пространства: детали озеленения, точки доступа wi-fi и т.д. Основой для вдохновения архитекторам послужили троллейбусные провода, образующие сложные узлы и сетки, покрывающие артерии города и существующие в отдельной плоскости (по нашему мнению, их уже можно считать частью наследия, образующей характерный облик города).

В подходах авторов рассмотренных нами концептуальных проектов нет тяжелого надрыва, угнетения, присущих упомянутым выше офортам А.С. Бродского и И.В. Уткина: они позволяют манипулировать фрагментами визуальной памяти городского пространства, не нарушая целостность «оболочки» (термин Колхаса), создавать вариативные и оригинальные творческие методы коммуникации. Спорные по своей сути, но крайне интересные нестандартными решениями проекты позволяют по-новому оценить городское пространство и внести в него новые функции, вступить в диалог с городской средой.

В городах с неоднородной структурой, с богатым архитектурным наследием проблема взаимодействия с контекстом, легитимности смелых дей-

ствий архитектора и границ интервенции в сложившейся среде особенно актуальна. «Гигантизм больше не является частью городской структуры. Он просто существует, в лучшем случае сосуществует. Его подтекст — «fuck context» [Koolhaas, 1995. P. 502]. Разрушение сложившейся среды в результате игнорирования сложных переменных городской ткани, в частности из-за несоразмерности объектов, острый вопрос для Москвы, где, несомненно, есть свой «гений места». Здесь Р. Колхас, чьи работы и философия повлияли на развитие архитектуры во всем мире, занимает неожиданную на первый взгляд для простого обывателя позицию: «Что создает неповторимый образ Москвы? Я думаю, что это постоянная война между созиданием и разрушением. Может быть, мы должны сохранять не мертвые архитектурные формы, а именно эту войну» [Паперный, 2011. С. 115].

Автор данной статьи согласен с такой констатацией: уникальный исторический облик столицы России сложился как раз благодаря стихийности развития, конфликтам интересов в области экономики и культуры, борьбе архитектурных стилей. Нелинейный, в своей основе нестатичный подход является ключом к успешному взаимодействию с историческим наследием города.

В качестве подтверждения приведу проект «Ризосфера», разработанный в архитектурном бюро «Проект Меганом» и реализуемый с 2014 г., — по формированию новой территории Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (набор проекций, различные формы визуализации объекта и пояснительную текстовую часть см.: meganom.moscow). Ризосфера объединяет все принадлежащие музею участки и сооружения в единую урбан-зону. По замыслу авторов, это «ландшафтная платформа — пленка, скрепляющая корни строений, плодородный слой городской культуры и искусства. Охватывая разрозненные фрагменты комплекса и соблюдая многочисленные требования законодательства по охране памятников, ризосфера втягивает в себя и преобразует все микросферы, не являющиеся предметом охраны» (благоустройство, экспонирование, объекты временного размещения и т.д.) (meganom.moscow). В одном из двух заново перекрытых дворов Главного здания будет находиться большая лестница, ведущая на подземный уровень — в обширное универсальное пространство, «средоточие всего музейного комплекса», представляющее собой монументальный гипостильный зал. При всех этих нововведениях основной задачей проекта является реставрация и бережное сохранение Главного здания.

Подводя итог, отметим: двигаясь от «тяжести» Бродского через провокативный задор «КОСМОСа» к комплексному подходу «Проекта Меганом», можно проследить эволюцию концепций взаимодействия с памятью — от увековечивания и герметизации к сохранению, от сохране-

ния — к провокационной, но в то же время искусной игре с образами, историей и культурой, от игры — к интегрированию в существующее городское пространство. Все эти способы существенно влияют на облик города, ведут к возникновению все новых и новых форм визуального пространства.

Библиография

Бабуров В. Прощание с бумагой. 2015. Электронный ресурс: archi.ru/russia/60455/proshanie-s-butagoi (дата обращения 07.10.2019).

Паперный В. FUCK CONTEXT? Екатеринбург, 2011. 120 с.

Шёнле А. Архитектура забвения. Руины и историческое сознание в России Нового времени / Авторизованный перевод с англ. А. Степанова. Москва, 2018. 357 с. (Интеллектуальная история).

Koolhaas R., Mau B., Werlemann H. S, M, L, XL. N.Y., 1995. 1344 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Акиншина Александра Николаевна, студентка, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых
г. Владимир, ул. Горького, д. 87; alakin97@bk.ru

Александров Евгений Васильевич, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Музея землеведения, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Москва, Ленинские горы, д. 1; eale@yandex.ru

Алексеев Виктор Владимирович, кандидат исторических наук, доцент кафедры источниковедения исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; morehod800@mail.ru

Алпатов Владимир Михайлович, доктор филологических наук, профессор, заведующий отделом языков Восточной и Юго-Восточной Азии, руководитель Научно-исследовательского центра по национально-языковым отношениям, Институт языкознания Российской академии наук. Академик Российской академии наук
Москва, Большой Кисловский пер., д. 1, стр. 1; iling@iling-ran.ru

Андреев Александр Викторович, главный специалист отдела телекоммуникационных сетей и высокопроизводительных вычислительных комплексов, Институт космических исследований Российской академии наук
Москва, ул. Профсоюзная, д. 84/32; andreev.aleksander@gmail.com

Баранова Елена Вячеславовна, кандидат исторических наук, директор Научно-исследовательского центра социально-гуманитарной информатики, Балтийский федеральный университет им. И. Канта
г. Калининград, ул. А.Невского, д. 14; EBaranova@kantiana.ru

Басирова Карина Касумовна, младший научный сотрудник отдела этнографии, Институт истории, археологии и этнографии Дагестанского научного центра Российской академии наук
г. Махачкала, ул. М. Ярагского, д. 75; karina_basirova@mail.ru

Баяндин Владимир Ильич, кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной и всеобщей истории Института истории гуманитарного и социального образования, Новосибирский государственный педагогический университет
г. Новосибирск, ул. Вилуйская, д. 28; ilan-sib@rambler.ru

Беззубова Ольга Владимировна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии факультета фундаментальных и гуманитарных дисциплин, Санкт-Петербургский горный университет
Санкт-Петербург, Васильевский остров, 21 линия, д. 2; bezzubova_olga@mail.ru

Бекжанова Наиля Вилевна, кандидат педагогических наук, заведующий отделом научной систематизации литературы, Библиотека Российской академии наук
Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1; bekzan17@gambler.ru

Белгородская Людмила Вениаминовна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории России Гуманитарного института, Сибирский федеральный университет
г. Красноярск, проспект Свободный, д. 79; blv.kr@yandex.ru

Белоозеров Виктор Николаевич, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Научно-методического отделения, Всероссийский институт научной и технической информации Российской академии наук
Москва, А-190, ул. Усиевича, д. 20
E-mail: systemling@yandex.ru

Березин Алексей Владимирович, эксперт-технолог отдела реставрации, Государственный исторический музей
109012, Москва, Красная площадь, д. 1; berezin_aleks@mail.ru, A. Berezin

Богданов Владимир Павлович, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник лаборатории истории культуры исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
119192, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4;
vpbogdanov@gmail.com

Быстрицкий Николай Игоревич, научный сотрудник лаборатории по изучению стран Причерноморья и Византии в средние века исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
119192, Москва, Ломоносовский проспект, 27, корп. 4; nb@rusistin.ru

Веселов Федор Никитович, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры музеологии Института истории, Санкт-Петербургский государственный университет
г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9; f.veselov@spbu.ru

Виноградова Татьяна Игоревна, кандидат исторических наук, заведующая отделом литературы стран Азии и Африки, Библиотека Российской академии наук
Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1; ptat-vinogradova2008@yandex.ru

Волохова Валентина Владимировна, кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной истории Института истории, политических и социальных наук, Петрозаводский государственный университет
г. Петрозаводск, проспект Ленина, д. 33; vavolokhova@yandex.ru

Воронцова Евгения Александровна, кандидат исторических наук, заведующая сектором издательских проектов, Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля; автор проекта «Музеи-библиотеки-архивы в информационном обеспечении исторической науки»
Москва, Зубовский бульвар, д. 17; eworonzowa@mail.ru

Голиков Андрей Георгиевич, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой источниковедения исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; istochmsu@list.ru

Головнев Иван Андреевич, кандидат исторических наук, научный сотрудник сектора проектных исследований, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук
Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3; golovnev.ivan@gmail.com

Головнева Елена Валентиновна, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и дизайна Уральского гуманитарного института, Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина
г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19; golovneva.elena@gmail.com

Гузевич Дмитрий Юрьевич, кандидат технических наук (история науки и техники), сотрудник (ingénieur d'études) Центра исследований русского мира, Кавказа и Центральной Европы, Школа высших социальных исследований
54, бульвар Распай, 75006, Париж, Франция; gouzevit@ehess.fr

Гузевич Ирина Давидовна, доктор наук по истории и филологии (habilitation à diriger des recherches en lettres et sciences humaine), сотрудник (ingénieur d'études) Центра М. Хальбвакса, Школа высших социальных исследований
54, бульвар Распай, 75006, Париж, Франция; irina.gouzevitch@ens.fr

Демирова Наталья Ильинична, младший научный сотрудник отдела письменных источников, Государственный исторический музей
Москва, Красная площадь, д. 1; demirovani@gmail.com

Ермаков Вадим Андреевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры «История России и Московского региона», Московский государственный областной университет
Москва, ул. Радио, д. 10А; fact-476@yandex.ru

Ефимова Елена Алексеевна, кандидат педагогических наук, старший методист Музея истории детского движения, Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение г. Москвы «Воробьевы горы»
Москва, ул. Косыгина, д. 17; ea-efimova@yandex.ru

Жабрева Анна Эрнестовна, кандидат педагогических наук, научный сотрудник справочно-библиографического отдела, Библиотека Российской академии наук
Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1; sbo@rasl.nw.ru

Жижин Михаил Николаевич, кандидат физико-математических наук, главный специалист отдела телекоммуникационных сетей и высокопроизводительных вычислительных комплексов, Институт космических исследований Российской академии наук; Cooperative Institute for Research in Environmental Sciences (CIRES), National Centers for Environmental Information, Boulder, USA
Москва, ул. Профсоюзная, д. 84/32; jjn@wccb.ru

Запороженко Андрей Владимирович, кандидат исторических наук, доцент кафедры теории, истории культуры и музеологии Института истории гуманитарного и социального образования, Новосибирский государственный педагогический университет

г. Новосибирск, ул. Вилюйская, д. 28; ilan-sib@rambler.ru

Иванова Екатерина Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор и заведующая кафедрой реставрации станковой масляной живописи факультета реставрации живописи, Российская академия живописи, ваяния и зодчества И. Глазунова

Москва, ул. Мясницкая, д. 21; ivanova-e-u@yandex.ru

Ивашенко Татьяна Сергеевна, кандидат культурологии, доцент кафедры истории, философии и права Юридического института, Югорский государственный университет

г. Ханты-Мансийск, ул. Чехова, д. 16; 2012.it@bk.ru

Игнатова Ольга Анатольевна, заведующая сектором истории Главного штаба отдела «Главный штаб», Государственный Эрмитаж

Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 34; ignatova@hermitage.ru

Илизаров Борис Семенович, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник Центра по изучению отечественной культуры, Институт российской истории Российской академии наук

Москва, ул. Дм. Ульянова, д. 8; iriran@mail.ru

Именнова Любовь Сергеевна, доктор культурологии, профессор кафедры общегуманитарных дисциплин, Российская международная академия туризма

Московская область, г. Химки, микрорайон Сходня, ул. Октябрьская, д. 10; imennova@yandex.ru

Карагодин Андрей Васильевич, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры источниковедения отечественной истории исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; avkaragodin@yandex.ru

Карначук Наталия Викторовна, кандидат исторических наук, доцент кафедры английской филологии факультета иностранных языков, Национальный исследовательский Томский государственный университет

г. Томск, проспект Ленина, д. 36; rector@tsu.ru

Каск Анна Николаевна, кандидат искусствоведения, старший хранитель фондов Отдела визуальной информации, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина

Москва, ул. Волхонка, д. 12; anna.kask@arts-museum.ru

Кириухин Дмитрий Вячеславович, кандидат исторических наук, доцент кафедры «История и иностранные языки», Нижегородская государственная сельскохозяйственная академия

г. Нижний Новгород, проспект Гагарина, д. 97; bagerlock@gmail.com

Киселев Михаил Юрьевич, кандидат исторических наук, руководитель Центра учета и обеспечения сохранности документов, Архив Российской академии наук
Москва, ул. Новочеремушкинская, д. 34; kiss_RAN@mail.ru

Кокорина Юлия Георгиевна, доктор филологических наук, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры «Гуманитарные дисциплины» факультета базовых компетенций, Московский политехнический университет
Москва, ул. Большая Семеновская, д. 36; kokorina@inbox.ru

Корнев Дмитрий Михайлович, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и музейного дела факультета документных коммуникаций, Орловский государственный институт культуры
г. Орел, ул. Лескова, д. 15; ogiik@orel.ru

Корзун Дмитрий Жоржевич, кандидат физико-математических наук, доцент кафедры информатики и математического обеспечения Института математики и информационных технологий, Петрозаводский государственный университет
г. Петрозаводск, проспект Ленина, д. 33; dkorzun@cs.karelia.ru

Косован Елена Анатольевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры стран постсоветского зарубежья Института постсоветских и межрегиональных исследований, Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Миусская площадь, д. 6; ekkade@gmail.com

Кузыбаева Мария Павловна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Московское научное общество историков медицины
Москва, Воронцово поле, д. 12, стр. 1; kuzibaeva@inbox.ru

Ланской Григорий Николаевич, доктор исторических наук, профессор, декан факультета документоведения и технотронных архивов Историко-архивного института, Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Миусская площадь, д. 6; gri_lanskoj@list.ru

Лаптева Татьяна Николаевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра комплектования, Архив Российской академии наук
Москва, ул. Новочеремушкинская, д. 34; lapti-stv@yandex.ru

Лемешко Юлия Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Института гуманитарных технологий, Российский новый университет
Москва, ул. Радио, д. 22; ulemeshko@mail.ru

Леонтьева Ольга Геннадьевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры архивоведения, историографии и документоведения исторического факультета, Тверской государственный университет
г. Тверь, ул. Трехсвятская, д. 16/31; Leonteva.OG@tversu.ru

Лихтер Юлия Абрамовна, кандидат исторических наук, научный руководитель ООО «Археологические изыскания в строительстве»
Москва, Б. Саввинский пер., д. 2-4-6, стр. 4; Julialikhter@gmail.com

Мазур Людмила Николаевна, доктор исторических наук, заведующая кафедрой документоведения, архивоведения и истории государственного управления исторического факультета Уральского гуманитарного института, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина
г. Екатеринбург, проспект Мира, д. 19; Lmaz@mail.ru

Марков Никита Александрович, соискатель ученой степени кандидата исторических наук, Государственный академический университет гуманитарных наук; учитель истории, школа № 1566
Москва, Мячковский бульвар, д. 14, корп. 3; markov@1566.ru

Мельченко Анастасия Викторовна, аспирант сектора искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания
Москва, Козицкий переулок, д. 5; am.studiomir@gmail.com

Минаков Сергей Тимофеевич, доктор исторических наук, заведующий кафедрой истории России, Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева
г. Орел, ул. Комсомольская, д. 95; minakovst@mail.ru

Миролюбов Иван Андреевич, кандидат исторических наук, сотрудник отдела экскурсий и экскурсионно-художественных программ, Московский государственный объединенный музей-заповедник
Москва, проспект Андропова, д. 39; peter-herzog@yandex.ru

Миссонова Людмила Ивановна, кандидат исторических наук, куратор (ответственный секретарь) многотомной энциклопедической серии «Народы и культуры», Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая Российской академии наук
Москва, Ленинский пр-т, д. 32А; missmila@iea.ras.ru

Молодцова Наталья Владимировна, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник исторического отдела, Музейно-выставочный комплекс Московской области «Новый Иерусалим»
Московская область, г. Истра, Ново-Иерусалимская наб., д. 1;
info@njerusalem.ru

Мурашов Дмитрий Михайлович, кандидат технических наук, доцент, старший научный сотрудник отдела кибернетики Института кибернетики и образовательной информатики, Федеральный исследовательский центр «Информатика и управление» Российской академии наук
Москва, ул. Вавилова, д. 42; d_murashov@mail.ru

Немчинов Виктор Михайлович, кандидат экономических наук, старший научный сотрудник отдела сравнительного культуроведения, директор Музея исторического сознания, Институт востоковедения Российской академии наук
Москва, ул. Рождественка, д. 12; viators@mail.ru

Никонова Антонина Александровна, кандидат философских наук, доцент кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии, Санкт-Петербургский государственный университет

Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5; opina@rambler.ru

Панфилов Илья Олегович, магистрант 2-го курса исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; panfilov.msk@mail.ru

Петрина Оксана Борисовна, младший научный сотрудник кафедры информатики и математического обеспечения Института математики и информационных технологий, Петрозаводский государственный университет

г. Петрозаводск, проспект Ленина, д. 33; petrina@cs.karelia.ru

Петрова Ольга Сергеевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры источниковедения исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; osp-1@yandex.ru

Плахутина Екатерина Николаевна, кандидат педагогических наук, заведующая библиотекой, Башкирский институт физической культуры

г. Уфа, ул. Коммунистическая, д. 67; plahutina@yandex.ru

Пойда Алексей Анатольевич, кандидат физико-математических наук, руководитель лаборатории информационных технологий, Научно-исследовательский центр «Курчатовский институт»

Москва, площадь Академика Курчатова, д. 1; poйда@wdcb.ru

Полищук Александр Александрович, аспирант, Государственный академический университет гуманитарных наук

Москва, Мароновский переулок, д. 26; info@gaugn.ru

Полчаева Фатимат Абдулнетифовна, младший научный сотрудник отдела древней и средневековой истории Дагестана, Институт истории, археологии и этнографии Дагестанского федерального исследовательского центра РАН

г. Махачкала, ул. Ярагского, д. 75; polchaeva94@mail.ru

Полякова Марта Александровна, кандидат исторических наук, профессор кафедры музеологии факультета истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет

Москва, ул. Чайнова, д. 15; martapolyak@yandex.ru

Родин Илья Викторович, кандидат исторических наук, заместитель заведующего кафедрой музейного дела и охраны культурного наследия факультета государственной культурной политики, Московский государственный институт культуры; доцент факультета политологии, Государственный академический университет гуманитарных наук

Московская область, г. Химки, ул. Библиотечная, д. 7; kanс@mgik.org

Рощевская Лариса Павловна, доктор исторических наук, главный научный сотрудник отдела гуманитарных междисциплинарных исследований, Коми научный центр Уральского отделения РАН

г. Сыктывкар, ул. Коммунистическая, д. 24; lp38rosh@gmail.com

Ртищева Ирина Александровна, научный сотрудник отдела изучения творчества Ап.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея

Москва, Лаврушинский пер., д. 10; tretyakov@tretyakov.ru

Рубинина Зоя Максимовна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела собрания фондов музея В.И. Ленина, Государственный исторический музей

Москва, Красная площадь, д. 1/2; zoya-rubinina@yandex.ru

Рыжкова Ольга Васильевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических наук, Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт филиал Российского государственного профессионально-педагогического университета

г. Нижний Тагил, ул. Красногвардейская, д. 57; olimp_a49@mail.ru

Рябова Вера Ивановна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела редких изданий и архивных документов, Библиотека по естественным наукам Российской академии наук

Москва, ул. Знаменка, д. 11/11; riabova@benran.ru

Самодолова Елена Александровна, доктор филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

Москва, Поварская ул., д. 25а; info@imli.ru

Свитич Анастасия Леонидовна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры фотожурналистики и технологий СМИ факультета журналистики, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Москва, Моховая ул., д. 9; svitich-@mail.ru

Свитич Луиза Григорьевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Москва, Моховая ул., д. 9; svitichb@yandex.ru

Свиченская Мария Константиновна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела рукописей, Российская национальная библиотека

Санкт-Петербург, Садовая ул., д. 18; manuscripts@nlr.ru

Селиванова Лариса Леональдовна, научный сотрудник отдела сравнительного изучения древних цивилизаций, Институт всеобщей истории Российской академии наук

Москва, Ленинский проспект, д. 32А; larleon@mail.ru

Серда Надежда Владимировна, доктор исторических наук, профессор кафедры архивоведения, историографии и документоведения исторического факультета, Тверской государственной университет
г. Тверь, ул. Желябова, д. 33; nv.sereda@yandex.ru

Серов Николай Викторович, доктор культурологии, профессор, Оптическое общество им. Д.С. Рождественского
Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 12; nserov@gmail.com

Сидоренко Наиле Афрасьябовна, заведующий справочно-библиографическим отделом, Библиотека Российской академии наук
Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1; sbo@rasl.nw.ru

Сидорова Любовь Алексеевна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, руководитель Центра «Историческая наука России», Институт российской истории Российской академии наук
Москва, ул. Дм. Ульянова, д. 19; lasidorova@rambler.ru

Соколов Борис Михайлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Миусская площадь, д. 6; gardenhistory@gmail.com

Соколова Надежда Юрьевна, старший научный сотрудник Центра по изучению проблем информатики, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук
Москва, ул. Кржижановского, д. 15, корп. 2; nadja0471@mail.ru

Солодянкина Ольга Юрьевна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и философии Гуманитарного института, Череповецкий государственный университет
г. Череповец, проспект Луначарского, д. 5; olga_solodiankin@mail.ru

Степанова Лена Борисовна, кандидат исторических наук, научный сотрудник отдела археологии и этнографии, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера Сибирского отделения Российской академии наук
г. Якутск, ул. Петровского, д. 1; solo007_79@rambler.ru

Сукиасян Эдуард Рубенович, кандидат педагогических наук, доцент; заведующий сектором Научно-исследовательского центра развития Библиотечно-библиографической классификации, Российская государственная библиотека; главный редактор ББК
Москва, ул. Воздвиженка, д. 1; sukiasyaner@rsl.ru

Сукина Людмила Борисовна, доктор исторических наук, кандидат культурологии, заведующая кафедрой подготовки кадров высшей квалификации, Институт программных систем им. А.К. Айламазяна РАН
Ярославская область, Переславский район, с. Веськово, ул. Петра Первого, д. 4«а»; lbsukina@gmail.com

Суриков Игорь Евгеньевич, доктор исторических наук, главный научный сотрудник отдела сравнительного изучения древних цивилизаций, Институт всеобщей истории Российской академии наук
Москва, Ленинский проспект, д. 32А; isurikov@mail.ru

Суслова Раиса Анваровна, кандидат исторических наук, доцент кафедры государственного муниципального управления и социологии факультета промышленной политики и бизнес-администрирования, Казанский национальный исследовательский технологический университет
г. Казань, ул. К. Маркса, д. 68; tamias1@yandex.ru

Тимшина Екатерина Леонидовна, кандидат исторических наук, доцент кафедры языковой подготовки кадров государственного управления Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации
Москва, проспект Вернадского, д. 84; k.timshina@yandex.ru

Ткаченко Станислав Олегович, директор, Челябинский государственный музей изобразительных искусств
г. Челябинск, площадь Революции, д. 1; st-mus@mail.ru

Тугаринов Дмитрий Никитович, скульптор, Народный художник РФ, академик Российской академии художеств; профессор кафедры скульптуры и композиции, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств
г. Москва, Товарищеский пер., д. 30; sonyatug@gmail.com

Ульянов Олег Германович, доктор исторических наук, заведующий сектором, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева; академик Российской академии художеств и Российской академии естествознания
Москва, Андроньевская площадь, д. 10; professor.ulyanov@yandex.ru

Уханова Елена Владимировна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела рукописей, Государственный исторический музей
Москва, Красная площадь, д. 1; evoukhanova@mail.ru

Федотов Олег Иванович, доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет; член Союза писателей СССР, председатель Международного научно-творческого семинара Школа сонета
Москва, ул. М. Пироговская, д. 1; o_fedotov@list.ru

Филиппов Игорь Святославович, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории Средних веков исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; isfilippov@gmail.com

Червяков Руслан Юнадиевич, студент-бакалавр исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; tcherviakov.ruslan@yandex.ru

Черная Людмила Алексеевна, доктор исторических наук, профессор кафедры теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств; профессор Школы исторических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Москва, Товарищеский пер., д. 30; Tchernie@rambler.ru

Черный Валентин Дмитриевич, доктор культурологии, профессор кафедры истории русского искусства факультета истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет

Москва, Миусская площадь, д. 6; tchernie@rambler.ru

Шемякин Федор Яковлевич, студент 5-го курса, МАРХИ – Московский архитектурный институт (Государственная академия)

Москва, ул. Рождественка, д. 11/4, корп. 1, стр. 4; office@markhi.ru

Шемякин Яков Георгиевич, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Центра культурологических исследований, Институт Латинской Америки Российской академии наук

Москва, ул. Большая Ордынка, д. 21; shemyakin3@gmail.com

Шемякина Ольга Дмитриевна, кандидат исторических наук, научный сотрудник кафедры истории России до начала XIX в. исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; shemyakin3@gmail.com

Шимбирёва Ольга Александровна, кандидат исторических наук, ассистент кафедры источниковедения исторического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4; kaptelina@mail.ru

Шпак Георгий Владимирович, кандидат исторических наук, младший научный сотрудник лаборатории эдиционной археографии, Уральский федеральный университет; младший научный сотрудник Центра сравнительной истории и теории цивилизаций, Институт всеобщей истории Российской академии наук; секретарь Российского общества интеллектуальной истории

Москва, Ленинский проспект, д. 32А; geo.shpak@gmail.com

Экштут Семён Аркадьевич, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, руководитель Центра истории искусств, Институт всеобщей истории Российской академии наук; редактор отдела, «Российская Газета» (журнал «Родина»)

Москва, ул. Правды, д. 24, стр. 4; semenekshtut54@gmail.com

Яловицына Светлана Эркиевна, кандидат исторических наук, заместитель директора по науке, Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра Российской академии наук

г. Петрозаводск, ул. Пушкинская, д. 11; jalov@yandex.ru

Научное издание

**РОЛЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ
В ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЕСПЕЧЕНИИ
ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКИ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

**ROLE OF PICTORIAL SOURCES
IN INFORMATION SUPPORT
OF HISTORICAL SCIENCE**

A COLLECTION OF ARTICLES

Автор-составитель *Е.А. Воронцова*
Верстка *В.В. Маринина*
Корректор *Н.А. Финогеева*
Дизайн обложки *А.Ю. Никулин*

Тексты на английском языке — в авторской редакции

Подписано в печать 11.12.2019 г.
Формат 60×90/16. Печать офсетная. Печ. л. 64,5.

Отпечатано: ???

