

Е.И. Щербакова

Визуальная история: освоение нового пространства

*Молчат гробницы, мумии и кости, —
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.
И.А. Бунин*

1. Предварительный просмотр

С Буниным вряд ли можно согласиться. «Звучать» могут и визуальные образы. Но чтобы «прочитать» визуальный источник (произведение изобразительного искусства или архитектуры, фотографию или фильм) исследователю необходимы особые методики и технологии.

Любой записанный текст рационализирован, тогда как визуальный источник обращен, прежде всего, к эмоциональному восприятию. В последнее время все большее распространение получает представление о человеке, как о носителе логики эмоций, пристрастий, впечатлений. И в связи с этим обращение к визуальным источникам особенно важно. Главный постулат визуалистики зиждется на том, что противопоставлять чувственное и рациональное знания неправомерно. Как писал патриарх изучения визуальных источников Эрвин Панофски (1892—1968), «свойством реальности наделено лишь то, что постигается посредством зрительного представления, ... которое ни при каких обстоятельствах не может быть рациональным»¹.

Такой подход позволяет интерпретировать зрительные образы не как иллюстрацию к письменному источнику, а в качестве особого вида текста, требующего «расшифровки» в рамках того дискурса, в котором он возник.

В отечественной историографии традиция использования визуальных источников непродолжительна. Наша академическая наука достаточно консервативна и ориентирована преимущественно на письменные материалы. И хотя в любом курсе истории присутствуют «вспомогательные исторические дисциплины», такие как геральдика, нумизматика, сфрагистика и др., имеющие дело с визуальными образами, обращение к ним носит именно *вспомогательный* характер.

Интерес историков к визуальным объектам как самостоятельным источникам познания прошлого наметился в 80-х годах XX в., что совпало с поворотом от макроистории к миру повседневности «маленького» человека, участника истории, не оставившего письменных свидетельств о прожитой жизни. Визуальные образы могут отражать такие трудноуловимые в письменных источниках аспекты социальной действительности, которые кажутся современникам само собой разумеющимися, общеизвестными и именно поэтому не акцентируются в текстах. Искажение реальности, зависящее от воли создателя или потребителя изображения, тоже представляет собой источник для изучения менталитета эпохи или социума. Кроме того, сегодня очевидно развитие междисциплинарных подходов к изучению истории, и именно в этой сфере визуалистика предоставляет широчайшее поле деятельности для исследователей².

2. Точки зрения

Функционированию визуальных образов и их роли в конструировании действительности посвящен сборник статей «Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия» (Челябинск. 2008), подготовленный на основе международной конференции «Образы в истории, история в образах: визуальные источники по истории России XX в.», которая проходила в Челябинске осенью 2007 г. Авторы сборника, к которому мы будем обращаться неоднократно, на разнообразнейшем материале демонстрируют потенциал визуальных источников для изучения

исторического прошлого. Пока хотелось бы выделить две концептуальные статьи.

Андрей Соколов в работе «Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии», выявляя предпосылки «визуального поворота», отмечает изменение статуса истории в современном обществе. «Сегодня в западном историописании, — справедливо утверждает он, — стираются четкие границы между так называемой профессиональной историографией и историей для широкого читателя»³. Привлечение визуальных источников можно рассматривать как ответ на потребность читающей публики в более «зримой» и эмоционально насыщенной картине истории.

Среди теоретических предпосылок визуального поворота автор выделяет появление новой «стратегии» работы с визуальными источниками. Подобно письменному тексту, изображение может быть «прочитано» в контексте соответствующего дискурса.

Наиболее распространенной является модель, предложенная немецким исследователем культуры Эрвином Панофски еще в 60-х годах. Анализируя содержания произведения искусства, исследователь продвигается от доиконографического описания (идентификации предметов и событий с изображением) через иконографический анализ (атрибуцию события, например, «битва как битва при Ватерлоо») к иконологической интерпретации (отражению внешних, временных, национальных, религиозных и других основ произведения). Таким образом исследователь может выявить репрезентацию смыслов, неосознаваемых самим художником и воплощающих дух его эпохи.

Следует заметить, что сегодня рамки этого подхода значительно расширены, свидетельством чему служит чрезвычайно содержательная статья Игоря Нарского «Проблемы и возможности исторической интерпретации семейной фотографии (на примере детской фотографии 1966 г. из г. Горького)»⁴. Иконология Панофски требует серьезных корректив, ее

стоит дополнять иными методиками, чтобы вместо трудноопределимого «духа времени» увидеть «с помощью изображения следы менталитета и эмоций людей прошлого, отраженных в способах репрезентации, в мимике и жестах изображенных персон»⁵, — пишет Нарский.

Структуралистско-семиотический подход к дешифровке изображений вне знания «обстоятельств возникновения и использования визуального объекта» также неэффективен. Применяя его в чистом виде для анализа явных и скрытых форм, структур и смыслов, запечатленных в изображении, невозможно избежать «подмены восприятия конкретных исторических актеров восприятием анализирующего субъекта»⁶. Наиболее продуктивен социологический подход, интерпретирующий создание и использование визуальных образов как социальную практику. Но в реальной работе исследователя все эти разнообразные методики не должны исключать друг друга, их следует использовать в совокупности, чтобы изображение «зазвучало».

Главная задача историка, считает Нарский — контекстуализация источника (как визуального, так и вербального). Вне контекста мы не сможем его «прочитать». Следует также учитывать, что «визуальный образ открыт для различных интерпретаций», которые зависят «от постановки вопросов и познавательного интереса исследователя»⁷.

Фотография, как и всякий исторический источник, представляет собой своего рода код или текст с зашифрованной информацией, которая с определенной долей вероятности может быть раскрыта внимательным исследователем.

К фотоматериалам обращается и Оксана Гавришина в работе «Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности», опубликованной в 2011 г. издательством НЛЮ в серии «Очерки визуальности». Статьи, составляющие книгу, посвящены условиям фотографического «видения» и возможности извлечения информации из самой фотографии.

3. Светопись. Но не фото.

Свет является главным объектом исследования авторов интереснейшего сборника «Огонь и свет в сакральном пространстве» (М. 2011), составленного по материалам международного симпозиума, который был организован Центром восточнохристианской культуры под руководством Алексея Лидова.

Историка искусства Алексея Лидова можно с полным правом считать основоположником новой научной дисциплины — иеротопии, выросшей в недрах искусствоведения, которая изучает создание и функционирование сакральных пространств. Эта сфера гуманитарного знания находится на стыке истории искусства и культурной антропологии, археологии и религиоведения, и визуальные источники играют в ней ведущую роль.

«Драматургия огня и света» рассматривается как отдельный вид художественного творчества, вне которого многие богословские идеи, литургические практики и художественные образы остаются не достаточно понятными. При разрушениях и переделках архитектурных сооружений «эфемерные световые эффекты исчезали в первую очередь», и реконструировать световую среду довольно сложно, но эту задачу нельзя считать неразрешимой. Огонь и свет оказывается одним из важнейших средств создания сакральных пространств в византийской и древнерусской традиции. В контексте иеротопии становится очевидным, что свет во многих случаях используется в качестве «конституирующей основы, по отношению к которой архитектура, изображения, обряды и даже звучащее слово отступают на второй план»⁸.

Ярким примером истинности этого утверждения является храм Святой Софии Константинопольской, одно из величайших произведений раннесредневекового зодчества. Согласно описаниям храма, которые подтверждают археологические данные и архитектура этого грандиозного сооружения, свет, льющийся из сорока подкупольных окон, сочетался с

огнем лампад, расположенных на огромном круглом паникадиле-хоросе и на концах свисающих с купола полутора сотен цепей с серебряными дисками; откосы подкупольных окон, выложенные золотой мозаикой, служили рефлекторами. «Светопространственной композицией» храма создавался эффект светового облака, «зримо воплощавшего идею «Облака славы» ..., в образе которой, согласно библейской традиции, в мир является невидимый и всемогущий Бог». От себя добавлю, что над центральным входом в Святую Софию изображен мозаичный Пантократор, перед которым простирается император Лев VI. Христос держит в руке раскрытую книгу, на страницах которой написано: «Я свет миру...» (Евангелие от Иоанна (8:12).

«Сейчас становится ясно, — пишет Лидов, — что Святая София — это ... великий иеротопический проект, грандиозная пространственная икона, созданная сложнейшей драматургией огня и света. Вспомним, что, помимо солнечного света и огня светильников, в этом действе участвовали мерцающее золото мозаичных сводов, мраморная инкрустация, вызывающая образ «стены из драгоценных камней» (Горнего Иерусалима — *Е.Щ.*), блистающее золото и серебро алтаря, преграды, амвона, а также бесчисленных литургических сосудов»⁹.

Анализ этого архитектурного памятника с точки зрения иеротопии оказывается очень плодотворным, объясняя непонятые ранее аспекты его визуального образа, такие, например, как отсутствие на стенах юстиниановской Святой Софии фигуративных плоских изображений, которые явно диссонировали бы с «пространственной иконой невидимого Бога, созданной светом».

Гипотезу Лидова подкрепляет исследование «Пространство Софии Константинопольской и позднеантичная наука о свете». Его автор, Александр Годованец, прослеживает преемственность античной научной традиции в работах византийских архитекторов VI в. Строители Святой Софии, Анфимий из Тралл и Исидор из Милета, были хорошо знакомы с основами математической астрономии Птолемея, используя именно его

модель при расчетах ориентации храма. Более того, Анфимий был выдающимся оптиком. До нас дошли фрагменты его трактата «Об удивительных машинах», где разрабатываются способы направления света в определенную точку с помощью зеркал. Возможно, его интересовало и использование отражательных поверхностей в архитектуре.

Рассматривая храм Святой Софии как «один из предельных случаев максимальной осознанности и содержательной значимости светопространственной композиции», Годованец подчеркивает: «Представляется весьма закономерным решение Юстиниана привлечь к работе именно ученого-оптика. Очевидно, что именно световая составляющая храмового пространства, тщательно разработанная в Св. Софии, входила в число приоритетов в грандиозном замысле императора»¹⁰.

Иеротопическая проблематика находит отражение еще в одном сборнике под редакцией Лидова — «Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси» (М. 2011). Книгу составили 24 статьи ведущих отечественных и зарубежных ученых из США, Японии, Европы, посвященные «пространственным иконам» — иконическим образам, возникающим в пространстве, помимо плоских изображений.

Перед читателем раскрывается совершенно непривычный аспект визуального источника — это «икона», призванная соединить горнее и дольнее в реальной практике. «Важнейшая особенность пространственных икон, — пишет Лидов, — их «перформативность». Они пребывают в постоянном движении, изменяясь, как живая среда, формируемая ритуальными жестами, светом, запахами и, наконец, самим подвижным человеческим восприятием, каждую секунду по-новому реагирующим на окружающий мир»¹¹. Разработка «перформативного» подхода к визуальным материалам — явлениям изобразительного искусства и архитектуры — тоже представляет собой одно из новшеств современной сферы гуманитарных наук.

Перечислим некоторые из тем, представленных в сборнике, чтобы лучше представить себе новаторство его авторов. Например, материал для статьи Даницы Попович о сакральном пейзаже представлен не привычной иконографией, а сербским пещерным монастырем Архангела Михаила в Расе. Микеле Баччи изучает ритуальные и медитативные практики, создающие в сознании верующего иконический образ Святой Земли, и приходит к выводу о том, что «Стации» — изображения основных эпизодов Страстей Господних — стали главной формой «воображаемого паломничества», нашедшей зримое воплощение почти в каждом католическом храме. Слободан Чурчич обращается к изображениям криторов, «живым иконам», которые должны были восприниматься как единое динамическое целое с ликами святых в общем храмовом пространстве. Елена Тркуля рассматривает систему декорации фасадов как подготовку к восприятию интерьера храма во взаимодействии зрителя и визуального образа. Наталья Тетерятникова исследует мозаичные иконы Святой Софии Константинопольской, которые были рассчитаны на восприятие в движении, «оживая перед глазами верующих, превращаясь из изображений на плоскости в фигуры, действующие в трехмерном пространстве»¹².

В целом, следует отметить, что иеротопия со всеми ее теоретическими и методологическими наработками раскрывает широчайшие горизонты для изучения визуальных источников, позволяет вскрыть ранее не познанные пласты культуры, ставить новые и новые вопросы.

Краткий обзор этого сборника хотелось бы закончить, снова обратившись к «Великой Церкви» византийской империи. Продолжая разработку темы значения света в архитектурном и символическом замысле Святой Софии, Годованец делает общий вывод о роли этого важнейшего визуального объекта. «...Что, как не свет, служит ... объединяющим началом в архитектурном целом? Свет образует, конституирует пространство. Свет — одно из основных выразительных и изобразительных средств в

архитектуре... В разные эпохи архитекторы по-своему использовали возможности света... Но когда речь идет об архитектуре византийской ... свет ... приобретает еще одну важнейшую функцию — *функцию проводника смысла*¹³.

4. Город как «визуальная среда обитания»

Самому материальному из визуальных искусств — архитектуре уделяют немало внимания и авторы сборника «Очевидная история ...». Марк Меерович в статье «Соцгород как визуализация структуры власти: принципы проектирования среды сталинских городов»; Евгения Коньшева — «Советская система в зеркале градостроительства: архитектурный образ Челябинска 1930—1950-х гг.», Александр Антощенко и Валентина Волохова — «Монументальный образ «провинциальной» столицы (прогулка по центру Петрозаводска)» убедительно показывают, что эту «каменную летопись» вполне можно читать. Замечу, что сегодня в сетях всемирной паутины Интернета нарабатывается еще недостаточно артикулированный обширный материал о структуре городской застройки как одном из элементов визуальной среды¹⁴.

Интересную методику анализа городской среды обитания предлагают коллегам Константин Лидин (кандидат технических наук) и Марк Меерович (доктор исторических наук и кандидат архитектуры), представляющие пример плодотворного сотрудничества исследователей разного профиля.

Разнородные элементы визуальной среды обитания человека формируют *«визуальный образ жизни»*, понимаемый как «зрительное отражение матрицы отношений между социальными группами, социально предписанной системы ценностей и форм поведения»¹⁵. Причем содержание визуального образа жизни имеет в основном эмоциональный характер. Разработанный авторами метод «визуального кадра» исходит из математического анализа эмоциональных проявлений и проводится в рамках «пространства эмоций» — модели, классифицирующей эмоциональные

состояния как характеристики потока информации. В статье представлена схема, на разных полюсах которой: совесть, страх; печаль, интерес-возбуждение; стыд, гнев; отвращение, радость-гордость; в центре, на пересечении разнонаправленных векторов — апатия.

Исследователи подвергли анализу около 2 000 пропагандистских плакатов времен Второй мировой войны (отечественных, германских и союзнических) и советских торговых плакатов 1920—50-х годов. В результате статистически обоснованы устойчивые корреляционные связи между характеристиками изображения и его эмоциональным содержанием, что послужило алгоритмической основой для компьютеризированной методики выявления эмоционального содержания визуального образа.

Необходимо отметить, что авторами тщательно учитывался исторический контекст. Анализ позволил увидеть, как менялось эмоциональное содержание рекламных плакатов в процессе движения от нэпа к государственному социализму, и какие гипотезы о развитии советского общества можно построить на основании этих визуальных источников.

В 20-е годы «после аскетического периода войн и революций массовому потребителю была предложена модель поведения, аналогичная схеме возврата кредитов... Советская власть, согласно официальной идеологеме, авансом дала трудящимся небывалое счастье, и основной задачей каждого становилась выплата этого кредита с максимальным напряжением сил. Несоответствия между реалиями разоренной страны и мифическими образами рекламы никого не останавливали — плакат, как и остальные СМИ, выполнял социальный заказ, формируя общественное мнение»¹⁶.

К середине 30-х годов эмоциональный накал снижается, визуальные образы стимулируют направленность к будущему, «инвестирование» на самых разных уровнях. Исторический контекст — создание тяжелой

индустрии, как основы государственной экономики, которое невозможно без привлечения огромных материальных и людских ресурсов.

В 50-х годах рекламные плакаты становятся еще более уравновешенными и менее эмоциональными. Фиксируется постепенно овладевающее советскими людьми безразличие и эмоциональная апатия, важнейшая черта, которая характеризует советское общество, идущее к застою, вероятно, одна из причин уже недалекого в исторической перспективе краха Советского Союза. Причем, это непросто уловить по письменным источникам, и практически невозможно — на макроуровне, где отмечаются серьезные социально-экономические успехи СССР.

5. Желаемая реальность

Авторы сборника «Оче-видная история...», по утверждению редколлегии, «едины в убеждении, что циркулировавшие в обществе изображения — будь то крестьянский лубок XIX в., официальная городская фотография, фотографическая или живописная иллюстрация в советском журнале — воспроизводили не реальную действительность, а желательное положение вещей, конструируя социальные пожелания и ожидания, поддерживая идентичность и целостность группы»¹⁷.

К подобным выводам приходит и Елена Вишленкова, опубликовавшая в 2011 г. монографию «Визуальное народоведение империи, или “увидеть русского дано не каждому”». Предмет ее исследования — представления подданных Российской империи о России и о самих себе. Объект — графические образы народов России. Хронологические рамки — XVIII — начало XIX в.

Это время выбрано чрезвычайно удачно, поскольку при низком уровне грамотности населения в России вплоть до начала XX в. визуальные образы не могли не занимать доминирующего положения в культурной коммуникации, формируя представления о национально-государственной идентичности. Кроме того, в эпоху Просвещения художнику

предназначалась особая социальная роль. «Охваченный страстью или энергией творческого замысла, мастер должен был показать зрителям скрытые миры и «пролагать новые пути». ... Предполагалось, что созданные им творения не просто зафиксируют реальность, а создадут желаемую действительность. Посредством зрения она проникнет в головы зрителей, они облекут ее в слова (тем самым завербовав новых единоверцев), а потом воплотят в жизнь через отношения, дела и поступки»¹⁸.

Главный вопрос, которым задается автор, — какую роль играли эмоции и визуальные образы в процессе осознания подданным Российской империи своего места в этой масштабной структуре. Вишленкова решает этот вопрос на материале изображения народов России на гравюрах, лубках, карикатурах, посудной росписи, медалях, табакерках, шкатулках, этнографических портретах, картушах на картах. Исследуя эти визуальные источники с помощью методов семиотики и лингвистики как «коммуникативную систему со сложной знаковой кодификацией», автор реконструирует представления жителей России о себе и своих ближайших соседях. Изобразительные искусства оказываются одним из средств социального дизайна, а эстетические каноны способствуют интеграции людей в единое сообщество.

В монографии выясняется, как именно визуальные образы программируют в современниках восприятие реальности. Вишленкова видит «в национальном проекте российских интеллектуалов эпохи Просвещения успешный опыт культурного манипулирования, осуществленный посредством художественных практик»¹⁹. Этот аспект исследования представляется чрезвычайно актуальным, поскольку современные властные элиты активно используют визуальные образы для формирования у населения определенных представлений.

6. Образ мира

Тема восприятия освоенного пространства в эпоху Просвещения, когда наиболее остро стал вопрос о человеческом разнообразии мира, а развитие

географии давало пищу для знакомства с «иными» по сравнению с «цивилизованной» Европой народами, разработана в книге Ларри Вульфа «Изобретая Восточную Европу». Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения» (М. 2003). Восточная Европа представлена как «объект целого набора интеллектуальных операций»²⁰.

Автор уделяет серьезное внимание картам Европы, которые «представляли собой ту географическую основу, которая упорядочивала другие отрасли знания, от естественной историй до историй национальных»²¹. На многочисленных примерах Ларри Вульф показывает, как картографы формировали картину мира, далеко не всегда руководствуясь в своей деятельности исключительно объективными данными.

Технология создания географических карт неуклонно совершенствовалась, но, хотя в большинстве своем карты XVIII столетия печатались типографским способом, раскрашивать их продолжали от руки. В процессе этой работы международные договоренности, которые перекраивали карту континента, могли трактоваться по-разному. К примеру, Карловицкий мирный договор 1699 г. зафиксировал освобождение Венгрии от турок, но картографы продолжали закрашивать венгерские земли тем же цветом, что и прочие европейские владения Османской империи. И дело не только в профессиональном консерватизме картографов, но и в том, что классифицировать новую Венгрию оказалось нелегко. Освободившись от турок, страна сразу же попала под власть Габсбургов, и с 1703-го по 1711 г. восставшие под руководством Ференца Ракоци безуспешно пытались добиться ее независимости. Формальному подходу к политико-географическим реалиям европейские картографы противопоставляли «правду образов и ассоциаций, которая часто перевешивала, казалось бы, незыблемые факты международных отношений».

При этом Ларри Вульф все же идет от текстов, в которых осмысливалась географическая перспектива Европы эпохи Просвещения, тогда как недавно отечественная историография обогатилась рядом

эвристических работ Игоря Фоменко, который использует географическую карту как основной источник своих исследований.

Монография Фоменко «Образ мира на старинных портоланах (Причерноморье конец XIII — XVII вв.)» (М. 2007) посвящена отражению знаний об этом регионе на морских картах, которые, помимо сугубо утилитарной функции навигационного руководства, исполняли роль одного из важнейших средств наглядного выражения представлений человека Средневековья об окружающем мире. Автор предпринимает попытку выявить и проанализировать сведения о социальной среде, к которой принадлежали создатели и заказчики портоланов, рассматривает процесс производства и функционирования морской карты.

Основной целью работы является раскрытие значения и особенностей средневековой морской карты как исторического источника. На конкретном материале автор отработывает и обобщает те специальные исследовательские подходы и процедуры, с помощью которых можно извлечь информацию того или иного рода из такого специфического визуального источника.

К примеру, в топонимике находят отражение природные особенности Причерноморья, его флора и фауна. Основным инструментом реконструкции политической ситуации в регионе по морской карте являются изображенные на ней флаги. Появление новых флагов или замена одних другими фиксирует политические перемены. Правда нередко картографы намеренно искажали существовавшие политические реалии, что могло быть связано с психологической реакцией на изменение ситуации. Так, некоторое время игнорировался захват Константинополя турками (1453 г.), картографы упорно помещали над городом знамя Палеологов. Несовпадение размещения флагов с действительным положением вещей может объясняться и тем, что картографы отражали территориальные притязания определенных государств, руководствовались традицией или эстетическими критериями, а порой просто не обладали информацией об изменениях, произошедших в регионе. Помимо флагов, картографы уделяли большое внимание фигурам

правителей. Их внешний вид в сочетании с датой изготовления карты может многое сказать о восприятии того или иного государства. Огромные фигуры ханов Золотой Орды, Ильханидов, османских султанов — “Гран Турко”, а также размеры фигур европейских монархов на картах свидетельствовали об их политическом весе в Европе.

Исследование Фоменко носит ярко выраженный междисциплинарный характер. Автор обращается к лингвистическим проблемам (вопросы происхождения топонимов, языковые взаимовлияния на картах), анализирует художественные особенности декоративных элементов портолана, иконографии, особенностей шрифта, цветового оформления и др.

Последняя из вышедших в свет работ Игоря Фоменко также базируется на визуальных источниках. Это «Царьград на старинных картах (XVI — нач. XX вв.)» (М. 2011). Уникальность данного издания заключается, прежде всего, в том, что книга представляет собой первый опыт историко-географического описания Константинополя и позволяет создать масштабную и многогранную картину развития Великого города на основе графических источников.

Географические карты стали основным источником книги Игоря Фоменко «Скифия—Тартария—Московия—Россия — взгляд из Европы. Россия на старинных картах» (М. 2008). Автор показывает, как воспринимали европейцы «Скифскую пустыню», «чего ожидали они со стороны Гиперборейской, какие воспоминания сохранила для нас Клио ... на просторах географических табул»²².

Изучая лучшие образцы западноевропейской картографии XI—XVIII вв., Фоменко выясняет, в каком направлении и в зависимости от чего менялись представления о «Скифии—Тартарии—Московии—России» у античных интеллектуалов, средневековых книжников, человека Нового времени и эпохи Просвещения. Впервые в мировой историографии на картографическом материале прослеживается процесс рождения в сознании

европейцев фобий и вымыслов, касающихся обширных пространств далекой и неведомой России.

Сопоставление нарративных и других материалов с главным источником работы — географической картой, позволяет показать результаты взаимодействия различных факторов, влиявших на отражение реалий региона в разные эпохи. Автор убедительно доказывает, что до середины XVI в. знания о «Скифии-Тартарии» носили фантастический характер. Развитие дипломатических и торговых контактов с Московским государством привнесло в его изображение более реалистичные черты. Однако и в Новое Время, и в конце XVIII в., русские земли оставались для европейцев столь же загадочными, как и прежде. На карте мира Пьера Деселье 1550 г. территорию России по диагонали пересекают «Рифейские горы», унаследованные от античной традиции, а в северо-восточной области страны (Colmogoga) изображен охотник-промысловик с собачьей головой.

Имманентная позиция Запада по отношению к России, по мнению Фоменко, базируется на антично-средневековом фундаменте, который сцементирован, в первую очередь, непониманием и настороженностью.

7. Кривое зеркало

Если говорить об искаженных образах, самое широкое поле для исследователя, несомненно, предоставляет карикатура. С середины XIX в., благодаря развитию периодических изданий, сатирическая графика становится общественно значимым явлением. Язык карикатуры, художественные приемы ее авторов и механизм воздействия на читателя раскрывают в своей работе «Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX—XX веков в политической карикатуре» (М. 2010) А.Г. Голиков и И.С. Рыбаченок. Исследователи показывают, как те или иные животрепещущие проблемы эпохи рассматривались карикатуристами разных стран, «осуществляя «обратный перевод» созданных воображением художника зрительных образов на язык логических понятий».

«Язык карикатуры, — отмечают авторы, — во многих случаях перекликался с лексикой публицистических статей, и некоторые устойчивые выражения нашли образное отражение в сатирической графике»²³. Примером могут служить выражения «политическая кухня» или «европейский концерт», часто изображавшийся в виде музыкального трио членов Тройственного союза.

Характерной чертой карикатуры является символика, легко «прочитывавшаяся» современниками. Например, каждая мировая держава обладала собственными атрибутами, достаточно внятными для воспринимающих субъектов. Образ Франции воплощался в лице Марианны во фригийском колпаке. Германию обычно изображали в виде крупной вооруженной до зубов фигуры в каске с шишаком. Англию, как правило, представлял Джон Буль — коренастый сэр в костюме для верховой езды; или высокий сухощавый джентльмен в клетчатом пальто. Россия выглядела либо как девушка в кокошнике и с длинной косой, либо как огромный мужичище зверообразного вида. Среди представителей животного мира символом Франции служил петух, Германии — черный орел, Британии — лев или хитрая лисица, России — медведь. «Иногда, чтобы обозначить какую-либо державу, художнику было достаточно изобразить лишь мундир или головной убор»²⁴.

Остановимся на том, как с помощью визуальных образов у читателей формировался стереотип восприятия Русско-японской войны. Причины войны образно показаны в карикатуре «Капризный мальчишка». Неприятного вида младенец в фуражке, на которой читается «Япония» жадно тянет ручонку к пирогу под названием «Манчжурия». Нянюшка в чепце с надписью «Дипломатия», лицо которой обладает чертами портретного сходства с Витте, сдерживает его порывы. «Карикатурист тем самым хотел сказать, что именно в лоне той политики, которая осуществлялась этим государственным деятелем на Дальнем Востоке, и была в значительной степени «вынянчена» Русско-японская война»²⁵.

Япония чаще всего предстает в русской сатирической графике этого периода как плохо воспитанное дитя, наделенное некоей инфантильной агрессивностью. Тот же момент подчеркивают авторы книги «Россия и Япония: имиджевые войны» (М. 2007) Александр Куланов и Василий Молодяков²⁶. Сатирической графике в их работе посвящена глава «Литография вместо палубной брони». Исследователи приводят плакат следующего содержания: девушка в русском национальном костюме выволакивает из-за стола маленького и отвратительного на вид японца в военной форме. За столом сидят чинные дамы, и стоит самовар с надписью «Международное право». Подпись под карикатурой гласит: «Пошел, пошел прочь отсюда, дрянной мальчишка! Тебя еще слишком рано, как оказывается, посадили за один стол с большими... Ты еще не умеешь вести себя как следует»²⁷. В этом изображении подчеркнут один из аспектов проблемы — Япония напала на русские корабли, стоявшие на рейде Порт-Артура, до объявления войны, нарушив нормы международного права.

Япония — *маленькая* страна, неразумный ребенок, которого толкают на неверный путь злонамеренные взрослые, «третья сила» в Русско-японской войне. Голиков и Рыбаченок приводят еще одно интересное наблюдение над визуальными образами держав. «У немецких карикатуристов Англия предстает в виде бульдога, что вполне оправдано, как и изображение России — в виде псовой борзой, специально выведенной отечественной породы. Но появление таксы (Япония) требует пояснений. В Японии в то время еще не вывели своих пород собак, поэтому показывая ее в виде таксы, немецкий художник намекал на отличительное свойство этих собак: старательность и исполнительность»²⁸.

Превратный образ Японии сложился в сознании русского общества и властных элит задолго до начала вооруженного конфликта. С.Ю. Витте говорил: «Если бы не было такого мнения о японцах как о нации апатичной, ничтожной и бессильной, то не втюрились бы мы в эту войну...»²⁹ Распространенная идея превосходства России над «желтопузыми макаками»

сослужила ей недобрую службу. Но, продолжая эту линию, русская пропаганда той эпохи, в частности визуальная, была направлена на уничтожение противника.

Учитывая исторический контекст и специфику сатирической графики, из этого визуального источника можно извлечь важную информацию о процессах формирования массового сознания. «На языке зрительных образов сатирическая графика предлагает определенное толкование и оценку того, что произошло, обращаясь при этом не только к сознанию человека, но, прежде всего, к его эмоциональному восприятию»³⁰.

8. Не глазом единым

Огромной силой эмоционального воздействия обладает такой аудиовизуальный источник как кино. Недавно я на собственном опыте столкнулась с контрастом впечатлений, которые производит просмотр фильма и прочтение текста, сопровождающего видеоряд. Знаменитый фильм Тихона Шевкунова «Гибель империи. Византийский урок», вышедший на экраны в 2008 г., я смотрела с интересом и благодарностью за обращение к давно не всплывавшей на экране истории Византии. Несмотря на наличие «блох», которые любят вылавливать в кино историки, и на всё, на мой взгляд, слишком громкое пропагандистское звучание этого «урока», фильм «смотрелся». Недавно для семинарских занятий со студентами я обратилась к авторскому тексту, и вне визуального ряда он оказался просто плоской агиткой.

Историческим источником может служить и документальный и художественный фильм. Валери Познер, изучающий советскую кинохронику Второй мировой войны³¹, отмечает, что документальное кино, рождающееся в сочетании госзаказа, творческого замысла режиссера и оператора, а также того, что попало в кадр вне их намерений, источник далеко не однозначный. Разнородность продукции фронтовых кинооператоров он объясняет, в частности, диссонансом между пропагандой и свидетельством о «жизни

врасплох», которое фиксировал документальный фильм. Причем, анализ дает возможность увидеть в этих материалах «реальность, далеко выходящую за рамки снятого»³².

Связь истории кино с историей страны во всей своей многогранности отражена в сборнике статей под редакцией Сергея Секиринского, опубликованном в 2004 г. «Кино вернуло человечество к доминанте визуального образа в массовых коммуникациях»³³, — справедливо утверждает один из авторов книги.

В кинематографе заложена богатейшая культурно-историческая и социальная информация. Художественный фильм невозможно оценить с точки зрения достоверности исторических фактов. Характер субъективности автора и отражение ментальности социума дают информацию не о той истории, которая показана в фильме, а о том времени, когда он снят. Не разделяя научно-познавательное и художественно-эстетическое восприятие мира, мы должны признать, что игровое и документальное кино, по сути, является системой знаков, подлежащих прочтению и осмыслению при помощи исследовательских принципов текстологии, герменевтики и семиотики.

В семиотике произведения искусства получили название «вторичной моделирующей системы» в отличие от первичной — языка устно-письменной речи. «Потенциальная возможность трансформации произведения экрана в исторический источник заключается в родовом проклятии кинематографа (и телевидения), а именно в имманентной достоверности фотоизображения, звукозаписи и звуковоспроизведения. При этом художественный текст надо «вывернуть наизнанку», рассматривая его не как произведение искусства, а как специфический источник знаний о человеке и обществе определенного исторического периода»³⁴, — пишет известный кинокритик Кирилл Разлогов.

Кроме того, давно уже признано, что «важнейшее из искусств» является мощным средством пропаганды нормативных представлений того

или иного социума. Татьяна Дашкова отмечает, что в последнее время исследователей заинтересовали способы проявления идеологии не как набора политических тезисов, а в качестве «сложного сочетания вербальных и визуальных стратегий»³⁵. В этом смысле кинематограф способен сознательно конструировать новые образы, воспринимаемые как нормы желательного поведения.

В любом случае, «из ярких и запоминающихся экранных образов складывается художественный код времени, без расшифровки которого всякая попытка понять это время будет страдать очевидной неполнотой»³⁶.

9. Оценивающий взгляд

Продемонстрировав потенциал визуальных источников, необходимо заметить, что ни одна из имеющихся методик их исследования не совершенна сама по себе и не эффективна вне культурно-исторического контекста. Наиболее перспективно, на мой взгляд, комбинировать различные подходы к анализу изображений, исходя их конкретной исследовательской задачи. Для адекватного понимания прошлого нужна совокупность различных источников и различных методов их изучения.

Визуальные источники информации, несущие мощный заряд эмоционального воздействия таят в себе и немалые опасности. Экспансия фильмов и цифровых изображений, которые для многих становятся основным источником получения знаний об исторической действительности, создает некоторую легковесность восприятия истории. Визуальные образы, выступающие как способ порождения желаемой реальности, предоставляют массу возможностей для манипуляции человеческим сознанием. Однако эти особенности функционирования визуальных образов находятся за рамками моего обзора.

В целом, можно констатировать, что визуалистика уверенно отвоевывает себе пространство в исторической науке. Это новое направление познания прошлого предоставляет широкое поле для развития

междисциплинарных исследований, что также является одной из актуальных тенденций современной историографии. Значимость его развития заложена еще в святоотеческой литературе, признававшей зрительное восприятие одним из средств познания истины. «Часто, *что* ум не схватывает с помощью выслушанных слов, зрение, воспринимая не ложно, растолковывает яснее»³⁷.

¹ Цит. по: Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск. 2008. С. 14.

² Мне хотелось бы сосредоточить внимание на визуальных образах как материале для работы ученого-исследователя, не касаясь в данной статье визуальных средств обучения или проблемы использования визуальных образов для формирования представления широких масс населения об историческом прошлом. В конечном счете, историки-профессионалы существуют не только и не столько внутри академического сообщества, работая для социума в целом. Не рассматривая текущие процессы и явления, связанные с экспансией визуальных образов в нашу жизнь, я говорю об изучаемых, а вернее уже изученных, артикулированных феноменах. В противном случае эта статья должна была бы превратиться из обзора работы, проделанной исторической наукой в этой области за последние 15 лет, в самостоятельное исследование, для которого я не чувствую себя достаточно подготовленным автором.

³ А.Б. Соколов. Текст, образ, интерпретация: визуальный поворот в современной западной историографии // Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск. 2008. С. 11.

⁴ Более подробно эта тема раскрыта И.В. Нарским в книге «Фотокарточка на память». Челябинск. 2008.

⁵ И.В. Нарский. Проблемы и возможности исторической интерпретации семейной фотографии (на примере детской фотографии 1966 г. из г. Горького) // Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск. 2008. С. 61.

⁶ Там же. С. 63.

⁷ Там же. С. 57.

⁸ А.М. Лидов. Иеротопия огня и света // Огонь и свет в сакральном пространстве. М. 2011. С. 12.

⁹ Там же. С. 14.

¹⁰ Там же. С. 61.

¹¹ А.М. Лидов. Византийский мир и пространство перформативного // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М. 2011. С. 6.

¹² Там же. С. 11.

¹³ А.Ю. Годованец. Икона из света в пространстве Св. Софии Константинопольской // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М. 2011. С. 133.

¹⁴ В качестве примера могу привести жж Николая Калашникова, на протяжении многих лет путешествующего по промзонам и другим не туристическим маршрутам российских городов. Он не одинок, его фотографии, выложенные в журнале, находят горячий отклик. Между посетителями сайта идет постоянный обмен интереснейшими материалами, которые могли бы пополнить копилку любого серьезного исследователя.

¹⁵ К.Л. Лидин, М.Г. Меерович. «Визуальный кадр» как метод анализа элементов визуальной среды обитания (на примере рекламно-пропагандистских плакатов 1920—1950-х гг.) // Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск. 2008. С. 26.

¹⁶ Там же. С. 31—32.

-
- ¹⁷ Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск. 2008. С. 8.
- ¹⁸ Е.А. Вишленкова. Визуальное народоведение империи, или “увидеть русского дано не каждому”. М. 2011. С. 18—19.
- ¹⁹ Там же. С. 14.
- ²⁰ Ларри Вульф. Изобретая Восточную Европу. Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М. 2003. С. 519.
- ²¹ Там же. С. 227.
- ²² И.К. Фоменко. Скифия—Тартария—Московия—Россия — взгляд из Европы. Россия на старинных картах. М. 2008. С. 14.
- ²³ А.Г. Голиков, И.С. Рыбаченок. Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX—XX веков в политической карикатуре. М. 2010. С. 24.
- ²⁴ Там же. С. 31.
- ²⁵ Там же. С. 203.
- ²⁶ Следует отметить еще одного автора, активно использующего в своих исследованиях сатирическую графику начала XX в. Это Борис Колоницкий, главной темой последних исследований которого является дискредитация власти. В 2010 г. издательство «Новое литературное обозрение» в серии «Historia Rossica» выпустило его монографию «“Трагическая эротика”: Образы императорской семьи в годы Первой мировой войны».
- ²⁷ А. Куланов, В. Молодяков. Россия и Япония: имиджевые войны. М. 2007. С. 82.
- ²⁸ А.Г. Голиков, И.С. Рыбаченок. Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX—XX веков в политической карикатуре. М. 2010. С. 214.
- ²⁹ Цит. по: А. Куланов, В. Молодяков. Россия и Япония: имиджевые войны. М. 2007. С. 79.
- ³⁰ А.Г. Голиков, И.С. Рыбаченок. Смех — дело серьезное. Россия и мир на рубеже XIX—XX веков в политической карикатуре. М. 2010. С. 294.
- ³¹ Фильмы о войне, правда, не документальные, а художественные, являются объектом исследования российских и немецких авторов сборника «Россия и Германия в XX веке» под редакцией Карла Аймермахера, Геннадия Бордюгова и Астрид Фольперт, изданного «АИРО-XXI» в 2010 г. В 3-м томе книги опубликованы статьи Ральфа Шенка «Между двумя фронтами. Образы немцев и русских в военных фильмах ГДР и ФРГ» и Неи Зоркой «Незаживающие раны войны. Великая Отечественная война на советском экране 1945–1990 годов».
- ³² В. Познер. Советская кинохроника Второй Мировой войны: новые источники, новые подходы \ Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск. 2008. С. 52.
- ³³ И. Ципоркина. «Утоли моя печали»: интеллигенция и кинематограф Андрея Тарковского \ История страны. История кино. М. 2004. С. 431.
- ³⁴ Кирилл Разлогов. Специфика игрового кино как исторического источника \ История страны. История кино. М. 2004. С. 26.
- ³⁵ Татьяна Дашкова. Любовь и быт в кинофильмах 1930-х — начала 1950-х годов \ История страны. История кино. М. 2004. С. 233.
- ³⁶ С. Секиринский. Кинематографичность истории, историзм кинематографа \ История страны. История кино. М. 2004. С. 9.
- ³⁷ Цит. по: Огонь и свет в сакральном пространстве. М. 2011. С. 58.

-
- Щербакова Екатерина Игоревна, кандидат исторических наук.
- «Отщепенцы». Путь к терроризму (60-е — 80-е годы XIX века) (монография). М. АИРО—XXI, 2008.
 - Россия под надзором (1827—1869). Отчеты III отделения. Сборник документов (в соавторстве с М.В. Сидоровой). М. 2006.
 - Агентурная работа политической полиции Российской империи (1880—1917). Сборник документов. М. — СПб. АИРО—XXI, 2006.
 - Под Государевым присмотром: III отделение СЕИВк (1826—1880) // глава в коллективной монографии «Государственная безопасность России: история и современность. М. 2004.
 - Политическая полиция и политический терроризм в России (вт. пол. XIX — нач. XX вв.). Сборник документов. М. АИРО—XXI, 2001.