

Сильвия Бурины

КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ КАК СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ В ИСКУССТВЕ

ПАМЯТЬ, КУЛЬТУРА И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ

В своем выступлении я хотела бы проиллюстрировать вводные теоретические положения некоторым набором конкретных примеров.

Закрепление культурной памяти представляет собой одну из важнейших задач европейской культурной стратегии. Под культурой, вслед за Юрием Михайловичем Лотманом¹, я понимаю необходимое условие существования любой человеческой общности. Сам феномен человеческой общности основан на наличии определенных вербальных текстов, определенных моделей поведения, определенных ситуаций, обладающих культурными функциями. Таким образом, понятием культура мы можем обозначать совокупность не генетической, а приобретенной информации, продукт человеческой памяти, сохраняющей и накапливающей информацию. Борьба за память является неотъемлемой частью интеллектуальной истории человечества, а уничтожение культуры начинается с уничтожения памяти, стирания текстов, забвения связей.

Сегодня в Европе сохранение общего культурного прошлого и распространение знаний о нем считается первоочередной необходимостью. Стала очевидной важность сохранения следов прошлого, о которой писал на примере XIX века Фрэнсис Хаскелл в своей книге «History and its Images»². Именно в наше время – время создания европейской идентичности, включающей и такие страны, которые не входят в Европейский

¹ См.: Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Вып. V. Тарту: Изд-во Тартуского университета, 1971. С. 144–176.

² См.: Haskell F. History and Its Image. Yale: Yale University Press, 1993.

Союз, но разделяют с Европой общее культурное наследие, – именно сейчас особенно остро ощущается необходимость сохранения культурной памяти. Потребность в идентичности, рожденная социальными сдвигами в современном мире, приводит к тому, что фокусом современных интеллектуальных и научных дискуссий становится связь между памятью и идентичностью (индивидуальной и коллективной), между памятью и историей.

Похоже, что никакая другая эпоха в истории человечества не была так занята проблемами памяти, как наша. У этого феномена есть разные причины, но все они, по сути, могут быть сведены к двум общим. Одна из них – это, как мы уже сказали, потребность в идентичности, порожденная социальными изменениями в современном мире. Обратную сторону медали составляет то, что Цветан Тодоров называл «злоупотреблениями памятью»¹, – попытки тем или иным образом создать постепенную и обманчивую альтернативу Истории, как правило, в поисках традиции (более или менее изобретенной), которую можно было бы положить в основу новых групповых идентичностей. Еще одна чрезвычайно интересная смычка между памятью и историей теснейшим образом связана с попытками власти контролировать или присвоить культурную память.

На этом фоне понятен расцвет многочисленных исследований памяти, проводимых с самых разных точек зрения, развивающих пионерские и непревзойденные наблюдения Мориса Альбвакса (Maurice Halbwachs), который для многих остается главным социологом памяти – первым исследователем, который рассмотрел коллективную память как живой продукт социального взаимодействия. Именно он объяснил, среди прочего, существование так называемых социальных рамок памяти, которые указывают субъекту, что достойно запоминания, а что – нет, рамок, которые развиваются в соответствии с социальными изменениями. В 1980-е годы начался подлинный бум исследований памяти, который в англосаксонской традиции ознаменовался возникновением новой области исследований – Memory Studies (показательна сама потребность в создании нового термина). Эта сфера так стремительно развивается – и интенсивно, и экстенсивно, – что возникает риск банализации самого концепта памяти².

Исследование памяти в эпоху массмедиа и виртуальной реальности позволяет нам понять роль воспоминаний в конструировании индивидуальной и групповой идентичности и перейти таким образом от культуры памяти к культуре внимания³. Но изучение культурной памяти это не только крупномасштабные исследования того, как сохраняется прошлое. Революция в области цифровых технологий принципиально изменила сами условия существования культурной памяти. Если, с одной стороны, обработка данных становится все более простым процессом, то, с другой стороны, хрупкость новых носителей информации представляет угрозу

¹ См.: Todorov Ts. Gli abusi della memoria. Napoli: Ipermedium Libri, 1996.

² См.: Dijck J. van. Mediated Memories in the Digital Age. Stanford: Stanford University Press, 2007.

³ См.: Oliverio A. Memoria e oblio. Catanzaro: Rubbettino Editore, 2003.

для долгосрочного хранения. В этом новом контексте нельзя не вспомнить о формах и механизмах, которые регулируют сложение и социальную трансмиссию культурного наследия. Что приводит к созданию этой культурной памяти, которая так важна для формирования индивидуальной и коллективной идентичности? Путем каких процессов воспоминания, которые изначально носят сугубо индивидуальный характер, превращаются затем в коллективные? В чем разница между воздействием на структуру и качество памяти печатной книги, фотографии и электронного документа? Как функционирует культурная память, каковы инструменты ее сохранения (письмо, изображения, места, тела); каковы формы ее архивации и процессы консервации культурного наследия в современном искусстве?¹

«Междисциплинарность – это больше не вопрос доброй воли, а следствие адекватной интерпретации текста». Это утверждение Вольфа Лепеньеса², чеканно формулирующее новую комплексную ориентацию знания, одновременно указывает на необходимость достичь синтонии с гипертекстом интернета и уметь связать разные аспекты исследования феномена памяти и воспоминаний так, чтобы множество разнообразных подходов оказалось наиболее эффективным.

Исследования памяти активно ведутся в нейробиологии, исследованиях коммуникаций, разных областях филологии и психологии. Горизонты исследования простираются от исторического интереса философов до практического интереса педагогов. И это пример того, как в разных дисциплинах можно найти общий предмет, исследуемый при помощи разных методов.

Следствием повысившегося в последние годы интереса к теме памяти стала во всех отношениях плодотворная специализация отдельных аспектов и рождение различных парадигм и дискурсов. Убеждение в том, что интегральная теория памяти практически невозможна, не препятствует поискам общности между различными перспективами³.

Изучение памяти представляет собой пример исследовательского поля, в котором специфические познавательные подходы различных дисциплин объясняют только отдельные аспекты этого феномена. Возможно, на самом деле мы имеем дело со структурными аналогиями между различными феноменами, которые носят одно и то же название – «память». Возможно, знание отдельных секторов способствует прояснению и определению лакун в собственном подходе. Может быть, более продуктивно говорить не о памяти, а об исследовании памяти, при котором в любом случае существует общая осторожная пресуппозиция, не зависящая ни от дисциплины, ни от применяемого метода, ни от познавательного

¹ См.: Assmann A. Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale. Bologna: Il Mulino, 2002.

² См.: Lepenies W. Gutenbergs Reisen: Über die fortdauernde Faszination des Buches in den Zeiten des Internets // Süddeutsche Zeitung [SZ am Wochenende]. 2000. № 208 (9–10.09).

³ См.: Globalization, cultural identities and media representations / Ed. by N. Gentz and S. Kramer. New York: State University of New York Press, 2006.

интереса, о том, что значимыми являются феномены, между которыми возможно установить связь между прошлым и будущим.

Алеида Ассман добавляет, что память во всем многообразии своих аспектов – это феномен не только междисциплинарный, то есть представляющий предмет исследования многих дисциплин, но и одновременно спорный и противоречивый в рамках отдельно взятой дисциплины.

Визуализировать эпоху: коллекция Сандретти

Уже несколько лет в центре CSAR (Centro di studi sulle arti della Russia di Ca' Foscari), которым я руковожу, мы начали проводить несколько исследовательских проектов, связанных с большими итальянскими коллекциями русского искусства. Первый проект представляет собой хронологически организованное исследование коллекции, собиравшейся более полувека Альберто Сандретти. Эта коллекция благодаря своему качеству смогла стать плодотворной базой для пилотного проекта, нацеленного на разработку прототипа, который можно было бы успешно применять впоследствии, прототипа, который мы назвали «домом памяти». Если память это культура, то она требует междисциплинарных подходов, признает за художественным или – шире – визуальным знаком уникальный потенциал в деле восстановления и трансмиссии разделенной памяти. Именно поэтому многообразие материалов, собранных Сандретти, его неколебимая вера в эмоциональный заряд и мемориальный потенциал иконического знака, его неизменное стремление к тому, чтобы эти знаки служили прежде всего опорой для визуализации эпохи, XX века, – вот те элементы, на которые опирается наш масштабный культурный проект. К этому необходимо добавить исключительно благоприятное обстоятельство – возможность вести исследование на материале, полученном из первых рук и высочайшего художественного качества.

Поэтому, опираясь на варбургскую технику использования визуальных свидетельств как документов, содержащих историческую информацию, и исследуя материалы коллекции Сандретти, мы смогли выявить отношения, существовавшие и ныне существующие между культурой и обществом, и показать, что феномен рецепции всегда представляет собой встречу культур, которая позволяет понять «инакость» другой культуры и суть своей собственной.

В последние годы в рамках проекта, которым я руководила, а его куратором был Маттео Бертеле, мы изучили, описали и отсканировали большую часть открыток, собранных Альберто Сандретти (см. сайт <http://www.russinitalia.it/cartoline.php>). Это более чем 10000 художественных открыток XIX, XX и XXI веков, большая часть которых относится к советскому периоду. Эта коллекция составлялась на протяжении многих десятилетий – Сандретти покупал открытки в СССР и в России

Илья Репин
Открытка. 1898
Издание Общины
Св. Евгении



в музейных киосках, в антикварных магазинах, на блошиных рынках. Первый из изученных нами разделов включает 3139 открыток; все они являются репродукциями произведений изобразительного искусства, прежде всего живописи, а также рисунка, гравюры, скульптуры, фотографии. С хронологической точки зрения раздел делится на две группы, первая из которых содержит репродукции дореволюционного искусства (748 открыток), напечатанные до и после 1917 года, вторая, более многочисленная, – произведения советской эпохи (2391 открытка).

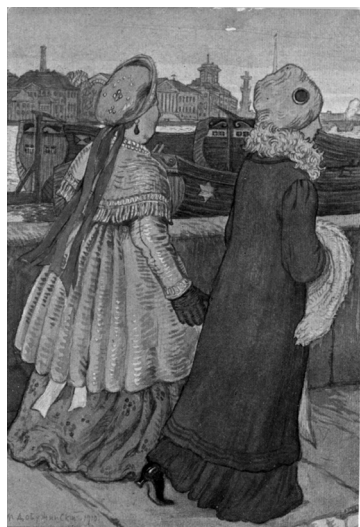
Дореволюционные открытки в основном представляют собой воспроизведения известных картин XVIII, XIX и начала XX века, главным образом, русских художников, а также представителей других национальных школ. Открытки такого рода имели прежде всего просветительскую прагматику, давая публике возможность увидеть художественные сокровища, в то время хранившиеся в частных собраниях, прагматику создания аналога общедоступного художественного музея. К этому типу открыток, который можно связать с развитием русского туризма на рубеже XIX и XX веков, примыкают открытки с изображением театральных зарисовок, серии ведут и этнографические серии – например «национальные типы», посвященные жизни и обычаям колонизированных народов.

В советскую эпоху открытки приобретают важную идеологическую роль. В живописи соцреализма приоритет произведения искусства был основан не столько на его уникальности, оригинальности и авторском характере, сколько на потенциальной воспроизводимости и образовательном характере. Большая часть произведений живописи, выполненных в СССР по государственному заказу и на заданные сюжеты, раз за разом – после эфемерной публичности выставок и государственных

премий – оказывалась в хранилищах Министерства культуры, откуда только очень небольшая часть имела шанс вновь появиться на свет. Память о них сохранялась только в открытках, печатавшихся тиражами в десятки или сотни тысяч экземпляров и распространявшихся капиллярным образом по всей стране. Благодаря карманному формату, низкой цене и легкой доступности художественная открытка приобрела огромную популярность и широчайшее хождение. Чаще всего воспроизводившимися жанрами были историческая живопись с отчетливым предпочтением военных сюжетов, портретная живопись, воспроизводившая



Зинаида
Серебрякова
Девушка. Из серии
«Типы Курской
губернии»
Открытка: издание
Общины Св. Евгении



Мстислав
Добужинский
Мамка. Из серии
«Типы Петербурга»,
1910-е
Открытка: издание
Общины Св. Евгении

Самуил
Аддиванкин
Герой у нас. 1930
Государственная
Третьяковская
галерея
Открытка:
издательство
«Советский
художник»

Петр Кончаловский
С покоса. 1948–1951
Дирекция
художественных
выставок и панорам
Открытка:
издательство
«Советский
художник»

Юрий Пименов
Приехали
на практику. 1954
Открытка: ИЗОГИЗ,
1959

образы социалистических лидеров и советских граждан, прославленных и обыкновенных, и, наконец, жанровая живопись повествовательного и дидактического характера.

Значительная часть произведений искусства, воспроизведенных на открытках из коллекции Сандретти, сегодня утрачена. Единственный след, оставшийся от них, – это художественные открытки, которые таким образом выполняют особую роль – это не только предмет, представляющий ценность с художественной и коллекционной точки зрения, но и визуальный документ, свидетельство русского и советского искусства XIX и XX веков.

Развивая этот подход, мы недавно начали второй исследовательский проект по созданию активной базы данных и виртуального музея русского искусства в Италии (XX век)¹. Этот проект принадлежит к исследовательскому контексту Memory Studies, целью которого является реконструкция контуров культурной истории народов и взаимосвязей между культурным опытом различных наций. Общей целью является помощь в реконструкции сложной картины русского искусства XX века, включающей ту часть русской художественной культуры, которая по разным причинам и разными путями развивалась или оказалась за пределами родины. Специальной целью является выяснение точных координат, определяющих присутствие русского искусства в Италии в XX веке, создания его иконографического репертуара и обнародование его в интернете.

Нужно подчеркнуть особенности феномена, исследуемого в рамках этого проекта. Речь идет не об описании нормальной циркуляции



¹ Data base attivo e museo virtuale dell'arte russa in Italia (opere del XX secolo).



Элий Белютин
Пастернак. 1969
Частное собрание



Отари Кандауров
Протей. 1970
Частное собрание

и перемещения произведений искусства в международной среде художественного рынка XX века, но об осуществлении рекогносцировки, которая имела бы комплексную культурную ценность.

У этого исследования есть два основных аспекта:

а) реконструкция репертуара работ русских художников, попавших в Италию (окончательно или проездом в другие страны Европы) на волне



Эрнст Неизвестный
Распятие. 1971
Бронза
Частное собрание



Борис Свешников

Первый снег.

1971–1972

Частное собрание



Владимир Вейсберг

Натюрморт. 1969

Частное собрание

эмиграции, которая началась после революции 1917 года и продолжалась на протяжении всего периода между двумя мировыми войнами;

б) реконструкция феномена коллекционирования советского искусства (официального и неофициального) в Италии в эпоху оттепели и вплоть до распада Советского Союза.

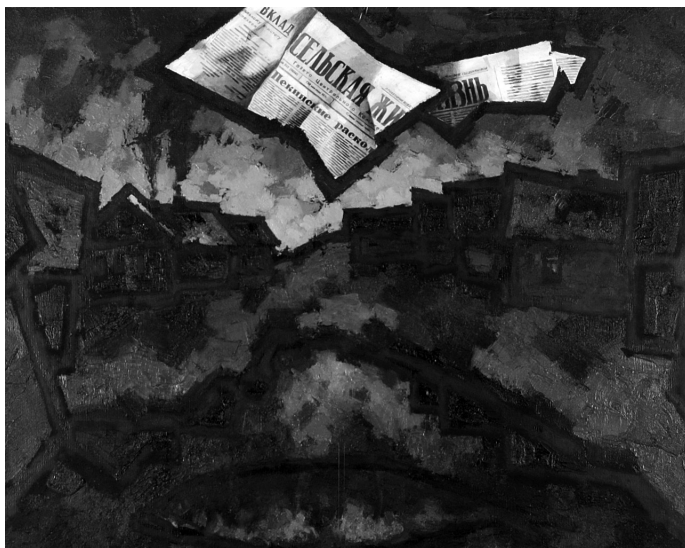
Оба аспекта связаны с разными фазами русской истории, в которой развитие культуры по необходимости шло двумя путями, независимыми друг от друга и несовместимыми друг с другом. В первом случае разрыв проходил между Россией и эмиграцией – две культуры, каждая со своей эстетикой и своими культурными институтами (журналы, издательства, школы, академии, художественные галереи). Во втором случае речь идет о внутренней стратификации в пределах СССР, о двух художественных процессах – официальном и неофициальном. Второй – вынужденный к подпольному существованию внутри страны – пользовался признанием галеристов, критиков и коллекционеров за пределами СССР.

Инновационный характер проекта определяется методологией сбора данных и создания интерактивной базы данных, которая может представлять собой открытый источник (open source) для сообщества ученых (и многих итальянских коллекционеров), способствующий пониманию и контекстуализации произведения искусства, среди прочего благодаря сбору информации путем верифицированного crowd sourcing.

Главным результатом, которого мы ждем от этого проекта, является создание базы данных цифровых изображений всех разновидностей русского изобразительного искусства, которые находятся на территории Италии, базы, доступной онлайн. По сути, речь идет о виртуальном музее русского искусства в Италии. Для каждого произведения искусства в базу будет введено изображение, сопровождающееся информативной справкой,

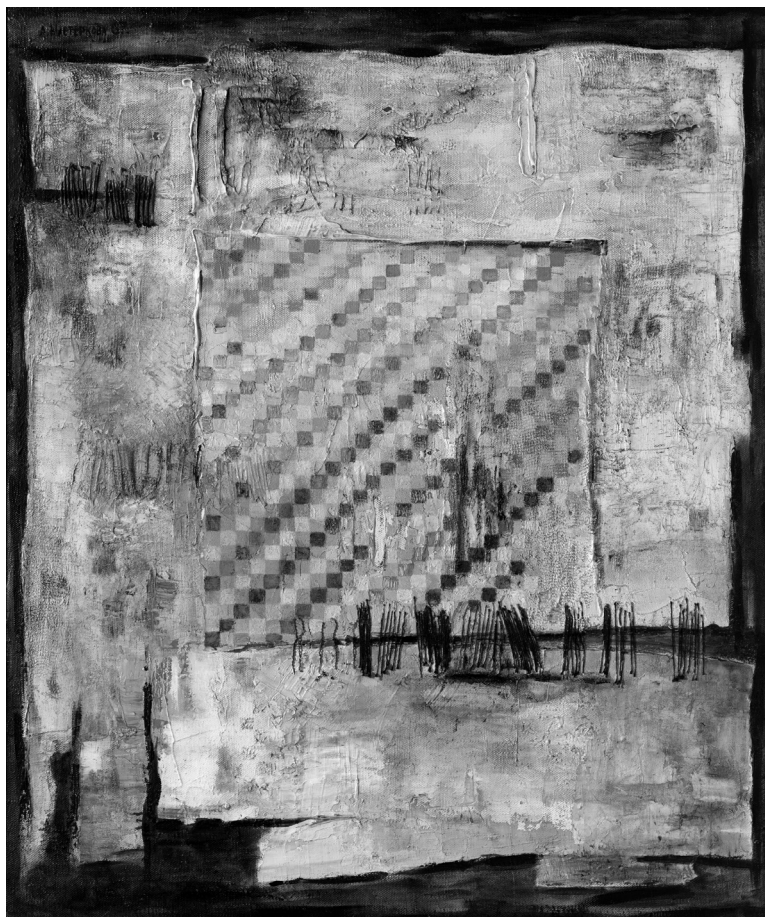


Дмитрий
Плавинский
Красная драпировка.
1967
Коллекция Сандретти



Оскар Рабин
Сельская жизнь. 1970
Частное собрание

Лидия Мастеркова
Композиция. 1967
Коллекция Сандретти



которая будет содержать основную информацию технического характера – название (авторское или присвоенное), год создания, техника, размеры, место хранения, провенанс, тип приобретения, критические отзывы и история экспозиций (если они были). Каждая карточка будет также включать важнейшую информацию об авторе и историко-критическое описание произведения. Внутри базы данных можно будет осуществлять поиск по одному или нескольким параметрам, упомянутым выше. В итоге мы надеемся достичь более масштабного результата: способствовать созданию корректной и взвешенной периодизации истории русского искусства XX века – проблема, которая в настоящий момент представляется неразрешимой на основании работ, хранящихся в главных музеях Москвы и Санкт-Петербурга.