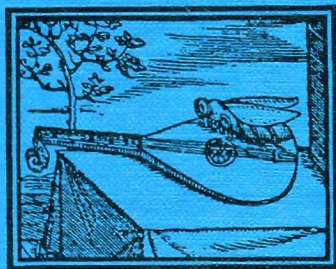


# Библиотека Института славяноведения



Российская академия наук  
Институт славяноведения  
Отдел истории культуры

Л. А. Софронова

Вяч. Вс. Иванов

Т. И. Вендина

М. А. Осипова

Р. М. Кирсанова

Н. М. Филатова

Р. Н. Игнатъев

Н. В. Чвырь

М. В. Лескинен

В. И. Косик

Г. П. Мельников

Е. Е. Левкиевская

И. В. Дергачева

В. И. Новиков

Т. И. Чепелевская

Ф. М. Софронов

Л. А. Черная

А. В. Деньщикова

Н. М. Куренная

Г. Д. Гачев

Н. В. Шведова

Н. В. Злыднева

И. И. Свирида

О. Ю. Тарасов

И. Л. Бусева-Давыдова

В. Г. Чубинская

Е. А. Дунаева

## Культура сквозь призму идентичности



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИНДРИК»  
Москва 2006

## Содержание

<i>Софронова Л. А.</i> О проблемах идентичности .....	8
----------------------------------------------------------	---

### **ЯЗЫКИ КУЛЬТУРЫ КАК СРЕДСТВО ИДЕНТИЧНОСТИ**

<i>Иванов Вяч. Вс.</i> Маска как элемент культуры .....	27
<i>Вендина Т. И.</i> Язык как форма реализации культурной идентичности .....	42
<i>Осипова М. А.</i> Социальная идентичность и дискурс людей среднего класса ....	59
<i>Курсанова Р. М.</i> Костюм как средство самоидентификации .....	72

### **ВАРИАНТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ**

<i>Филатова Н. М.</i> Образ врага в польской повстанческой поэзии 1830–1831 гг. ..	85
<i>Игнатъев Р. Н.</i> «Не смотрите им прямо в глаза» (Культурная идентификация террориста) .....	103
<i>Чவர் Н. В.</i> Этноним Серблы/Servi в исторических сочинениях у австрийских сербов второй половины XVIII в. ....	118
<i>Лескинен М. В.</i> «Отечество» и «Родина» в российских учебниках географии последней трети XIX в. Конструирование территориальной идентичности .....	126
<i>Косик В. И.</i> Русский театр в ресторане: Белград 20-х гг. XX в. (Низовые театральные формы в городской сербской культуре как знак русской идентичности) .....	153

## РЕЛИГИОЗНАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ

<i>Мельников Г. П.</i>	
Идентификация христианина в универсалистской концепции Я. А. Коменского .....	173
<i>Левкиевская Е. Е.</i>	
Народный культ Царя-мученика и проблемы идентичности в современном русском обществе .....	183

## ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ ТЕКСТА

<i>Дергачева И. В.</i>	
Типология Синодика — взаимоотношение текстов .....	209
<i>Новиков В. И.</i>	
Рыцарские странствования в русской литературе .....	220
<i>Чепелевская Т. И.</i>	
Творчество В. Пелевина в аспекте постмодернизма (Мифологическая тема в романе Виктора Пелевина «Священная книга оборотня») .....	227
<i>Софронов Ф. М.</i>	
Способы идентификации в современной музыке .....	246

## АВТОР — ГЕРОЙ — ЧИТАТЕЛЬ

<i>Черная Л. А.</i>	
Самоидентификация личности в культуре «вне-личностного» типа .....	267
<i>Деньщикова А. В.</i>	
Образы повествователя в сочинении И. Кеплера «Сон, или Лунная астрономия» .....	277
<i>Куренная Н. М.</i>	
Поэзия Ш. Петефи сквозь призму идентичности .....	286
<i>Гачев Г. Д.</i>	
Склад Окуджавы и склад его песни .....	295
<i>Новиков В. И.</i>	
Буратино и Пиноккио .....	313

---

<i>Шведова Н. В.</i>	
Самоощущение лирического героя в поэзии Гвездослава .....	323
<i>Злыднева Н. В.</i>	
К проблеме идентификации адресата: об одном стихотворении Д. Хармса .....	331

### ЛОЖЬ/ИСТИНА

<i>Софронова Л. А.</i>	
Маска как прием затрудненной идентификации .....	343
<i>Гачев Г. Д.</i>	
Имя, псевдоним — и их влияние на человека, автора .....	360
<i>Свирида И. И.</i>	
Чужое имя в искусстве и три «Версаля» .....	369
<i>Тарасов О. Ю.</i>	
Атрибуция как феномен культуры .....	383
<i>Бусева-Давыдова И. Л.</i>	
Старообрядческие подделки в иконописи: проблема идентификации .....	390
<i>Чубинская В. Г.</i>	
Проблемы имажинации, номинации и нумерации в русских генеалогических портретных сериях .....	396
<i>Дунаева Е. А.</i>	
«Что ему Гекуба... Что он Гекубе...» .....	412

## Атрибуция как феномен культуры

В истории изобразительного искусства нередко приходится сталкиваться с ситуацией, когда любовь к истории и антиквариату оборачивается страстью к симуляции и фальсификации, ставящей перед исследователем проблему атрибутирования и механизмов идентификации, всегда тесно связанных с особенностями той или иной культурной эпохи. Не секрет, что нашу культуру до сих пор конституирует система знания-власти, состоящая из многовековых практик идентификации и контроля, которые государство применяло в отношении граждан. Это касается персональной росписи, имени, документов с особыми отметками и печатями, удостоверяющими личность, фотографий, т. е. всего того, что не подлежит фальсификации. Та же система знания-власти (но в упрощенном виде) охватывает и сферу музейного дела и коллекционирования предметов искусства, поскольку подделка конкретного произведения искусства, в случае признания ее легитимности, эстетического совершенства и включения в экспозицию государственного музея, несет в себе огромную угрозу институту собственности и механизмам власти.

Мне уже приходилось затрагивать вопрос об имитациях древнерусских икон в контексте старообрядческой культуры<sup>1</sup>. Теперь обратим внимание на проблему их восприятия. При этом нас интересуют не частные вопросы атрибутирования — в этой области существуют определенные методы работы, призванные отличать подделки от оригинала. Проблема заключается в теоретической неясности самого феномена атрибуции, в невозможности рассматривать ее в отрыве от современной ей культуры и исторических процессов рассеивания смыслов и значений произведений искусства. И если это учитывать, атрибуция явно представляется не столько «объективным взглядом специалиста», сколько культур-

ным феноменом, который множеством невидимых нитей связан с определенной системой научных знаний, конкретными формами социальной психологии, политическими и экономическими интересами и даже идеологическими доктринами и концепциями. Нельсон Гудмен в своей работе «Языки искусства» писал, что «подделки произведений искусства представляют собой неприятную проблему и для коллекционера, и для куратора, и для историка искусства», поскольку до сих пор сам вопрос аутентичности «языка» произведения искусства остается не проясненным в теоретическом плане. Поэтому «философ, застигнутый врасплох вопросом об эстетическом различии между подделкой и оригиналом, оказывается в таком же нелепом положении, как и искусствовед, принявший Ван Меегрена за Вермера»<sup>2</sup>. Все это говорит нам о том, что при современном уровне развития технологий старые эстетические критерии определения подлинности произведения искусства оказываются порой недействительными. В процессе атрибуции все чаще заявляет о себе история происхождения вещи, степень ее достоверности и проверяемости.

Теоретическую сложность эстетических критериев установления аутентичности наглядно, к примеру, показывают этикетки на оборотах музейных икон. Такого рода этикетки могут рассматриваться как «ближний контекст» произведения искусства, поскольку служат его своеобразным «документальным» обрамлением. Так, в XIX в. сделанные владельцами этикетки на старинных иконах вполне могли служить главным критерием установления их подлинности. Известно, что при создании каталога знаменитой коллекции синайских икон Порфирия Успенского Н. И. Петров опирался именно на те сведения, которые ему предоставляли этикетки на оборотах икон предыдущего его обладателя<sup>3</sup>.

Ситуация отчасти меняется в начале XX в., когда были открыты новые методы реставрации древних икон, связанные с деятельностью коллекционеров нового поколения — И. С. Остроухова, С. П. Рябушинского, А. И. Морозова и др.<sup>4</sup> Новые технологии расчистки древних памятников, по сути, впервые поставили проблему достоверности формы и выдвинули на первый план эстетический критерий при определении ее исторического происхождения. Отныне при взгляде на древнюю икону ученые и коллекционеры стали руководствоваться не только документом, но и особенностями художественной формы иконы, а также критерием ее «археологической подлинности», даже если ее отдель-

ные части утрачены, цвета изменились, а сама она частично или полностью прописана и изменена согласно вкусам так называемой антикварной реставрации.

Старообрядческая реставрация древних икон основывалась, как известно, не на «археологической подлинности», а на умозрительной и глубоко религиозной системе представлений об этой «подлинности» и «реальности». Поэтому древняя икона врезалась в новую доску, ее красочный слой частично стирался и прописывался свежими красками. Сама же новая доска приобрела смысл ковчега, охраняющего и защищающего именно древнюю святыню, а не «памятник древности» или произведение искусства<sup>5</sup>. Иными словами, перед нами типичный пример *симуляции* (копии, подделки, имитации), которая стремится к совпадению с реальным оригиналом. Мастер-старообрядец, по сути, стремился устранить всякую соотнесенность между своей «подделкой» и подлинной древней иконой: абсолютная нереальность подавалась им как реальное присутствие, заставлявшее совпасть реальное с моделью симуляции. Причем в глазах зрителя исчезает самое существенное — различие между симуляцией и реальным<sup>6</sup>.

В «археологических» реконструкциях начала XX в. эта ситуация еще более усложняется. Здесь впервые в истории русской антикварной торговли иконами появляется *проблема сознательной фальсификации*. Она была тесно связана с открытием новых технологий, поворотом в истории науки от иконографических к формальным методам анализа произведений искусства, а также расширением рынка и спроса на древнерусские иконы, особенно «новгородских писем».

Технология автора подделки делала реальность «лучше», чем постаралась история, причем в соответствии с теми эстетическими критериями аутентичности, которые выдвинула русская наука начала XX в. Это хорошо видно на примере иконы «Пантелеймон и Параскева» известного иконописца-старинщика и реставратора начала XX в. Е. И. Брягина, работавшего с такими видными коллекционерами, как И. С. Остроухов и Н. П. Лихачев. Брягин попытался сделать точную имитацию древнего образа на старой доске, применив ранее неизвестные технологии, которые позволили ему достичь старения красочного слоя и грунта (который мог быть также вклеен). Открытие же в это время подлинной древней живописи дало ему в руки новые знания в области иконографии и стиля. Сюжет данной иконы, например, вполне мог представлять собой фрагмент какого-нибудь трехчастного новгородского образа XV в.

Перед нами типичная гиперреалистическая репродукция, которая стремится мистифицировать зрителя. Благодаря строгому отбору технических средств и научных знаний, на его рассмотрение представлена как бы улучшенная реальность; причем, в отличие от старообрядческий имитаций, в данную симуляцию «оригинала» могли вмешиваться новые мотивы — авторское тщеславие, стремление представить себя художником, не уступающим в мастерстве древним иконописцам, наконец, вызвать своей подделкой удивление и даже эмоциональный шок не только у своих современников, но даже у последующих поколений. Об этом, например, говорила подпись «Брягин», нанесенная мастером карандашом на деревянную поверхность одного из полей иконы и спрятанная под слоем грунта. Обнаруженная и случайно смытая при реставрации иконы в конце 1990-х гг., она говорит нам о том, что подделка как памятник художественной культуры всегда насыщена дополнительными значениями, почерпнутыми из современных научных и бытовых систем знаний.

«Археологической подлинностью» и эстетическим критерием достоверности руководствовалась и «антикварная реставрация», хотя мастер здесь мог и не стремиться к сознательному подлогу. Но он же смывал до левкаса поля и фон древней иконы, делал новые надписи, дописывал утраченные части изображения, наконец, он же мог прописать новыми красками и всю икону целиком, приводя ее в соответствие со вкусами заказчика и современными представлениями о «подлинной» художественной форме той или иной школы древнерусской живописи.

В результате очередная модель симуляции также стремилась совпасть с «оригиналом», которого «никто не видел». В этом нас убеждают иконы со следами «антикварной реставрации» в собрании Третьяковской галереи из коллекций И. С. Остроухова, С. П. Рябушинского и А. В. Морозова. То, что их атрибуция проводилась на основании анализа не столько реальной, сколько имитированной формы, говорят этикетки на обороте иконы «Богоматерь на престоле, со святыми на полях» (Новгородская школа, ГТГ). Судя по ним, первоначально икона находилась в собрании С. П. Рябушинского, затем вошла в состав Румянцевского музея, а после Октябрьской революции она попала в Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном комиссариате по просвещению и, наконец, в Третьяковскую галерею. В зависимости от этого передвижения, этикетки



содержат разную датировку памятника: XIV в., первая половина XV в., просто XV в.

Об уровне искажения «оригинала» в результате «антикварной реставрации» можно судить по иконе «Чудо Георгия о змие» из собрания А. В. Морозова (середина XIV в., начало XX в., ГТГ). Она находится в экспозиции Третьяковской галереи и ее сохранность так описывается в музейном каталоге: «Утраты авторской живописи; значительные реставрационные прописи по всей поверхности. Плотной черной краской обведены очертания коня, пещеры, прописаны крылья и голова дракона. Утрачена пробелка на одеждах. Очертания горок искажены, справа видны следы небольших уступов. Надписи, киноварная лужга и опушь новые. Первоначальный цвет фона и полей, видимо, был светло-желтый. Нимб тонирован. Изображение Голгофы с надписью на верхнем поле более позднее»<sup>7</sup>. В этой связи вспоминаются и многочисленные имитации древнерусских «белофонных» икон при «антикварной» реставрации XIX–XX вв. Это так называемая расчистка «под косточку», которая ведет к освобождению от цвета фона и полей иконы, в результате чего она лишается живописной рамы.

Таким образом, мы вновь и вновь имеем случай, когда имитация не просто репродуцирует реальность, но пытается ее улучшить, а исторический «оригинал» ускользает от взгляда исследователя. Он ускользает не только потому, что его «никто не видел», но и потому, что сам он являет собой не что иное, как *исторически обусловленную систему конвенции* между автором и зрителем (или реставратором и исследователем, коллекционером). Отсюда речь скорее может идти не о воспроизведении в дошедшей до нас древней иконе «подлинных» свойств оригинала, а о ее *мысленной репрезентации*, позволяющей лишь *приблизиться* к оригиналу.

Сегодня *проблема подделки* все более беспокоит искусствоведов. Установление автора, места и времени создания памятника превращается зачастую в острую научную дискуссию. Поразительно здесь то, что, несмотря на постоянное усовершенствование методов атрибуции (привлечение результатов физических и химических анализов, использование техники, исследование стиля, сюжета и иконографических мотивов), число решений, основанных на спорных интерпретациях (а не на «позитивистских» фактах), поражает самих специалистов. Во множестве случаев вывод не оказывается окончательным и всегда зависит от самой *модели* интерпретации, являющейся одновременно и результатом, и процессом.

Наличие же здесь философской проблемы зачастую не очевидно. Стремление обозначить различие между оригиналом и подделкой (копией) в сугубо эстетическом плане явно противоречит практике и современным теориям идентичности. Эстетические чувства часто оказываются здесь совсем ни при чем по сравнению с той системой мыслительных установок и социальных конвенций, которая служит эксперту в качестве сетки ценностных ориентиров, которая им набрасывается на объект научного анализа. И из нее не так легко выбраться, поскольку именно она оказывается для человека той умо-зрительной и смысловой «рамой», которая направляет процесс его восприятия и понимания реальности.

Эксперту удастся увидеть за технической процедурой некий оригинал только потому, что он заранее вооружен определенным набором ожиданий, который и открывает ему доступ в знакомый ему мир той или иной эпохи истории искусства. «Наше прочтение криптограмм искусства, — пишет по этому поводу У. Эко, — обусловлено нашими ожиданиями. Мы подступаем к прочтению искусства, будучи уже в одном ладу с художником, наши воспринимающие устройства синхронизированы. Мы готовы к встрече, настроены на определенное видение»<sup>8</sup>. То есть во многих случаях эксперт видит вещи сквозь сетку их общих смыслов и технических свойств. Благодаря же определенной системе конвенций, вещи с некоторых пор замещаются в его сознании их стереотипизированными изображениями, не позволяющими во многих случаях их атрибутировать со стопроцентной долей уверенности.

Таким образом, здесь мы вновь оказываемся перед проблемой условности нашего видения, в котором рама восприятия во всех ее исторических формах и модификациях является поистине онтологическим основанием нашего определения достоверности. Рама все время напоминает человеку о его жизни в удивительно сложно постигаемом и вероятностном мире. В этом, видимо, ее нескончаемая историческая роль и смысл.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. С. 407–425.

<sup>2</sup> Goodman N. The Languages of Art. Indianapolis, 1968. P. 99.

<sup>3</sup> *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 186.

<sup>4</sup> *Рябушинский С. П.* О реставрации и сохранении древних икон // Церковь. 1908. № 50.

<sup>5</sup> См.: *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие... (цв. табл. 42).

<sup>6</sup> Ср.: *Бодрияр Ж.* Симулякры и симуляции // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996. С. 34.

<sup>7</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995. С. 81.

<sup>8</sup> *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998. С. 132. См. также: *Eco U.* Fakes and Forgeries // *Eco U.* The limits of interpretation. «Indiana University Press», 1990.