



ОБЪЕКТЫ АФФЕКТА: К МАТЕРИОЛОГИИ ЭМОЦИЙ*

Сергей Ушакин

ДИНАМИЗИРУЮЩАЯ ВЕЩЬ

Связь индивидуума и коллектива с вещью
есть самая основная, самая важная, самая
определяющая из социальных связей.

Борис Арватов, 1925 г.

В своем «Эссе об отвращении» Юлия Кристева описывает любопытную форму диалогических отношений между объектом и субъектом: один только вид безобидной материальной субстанции (молочная пенка) провоцирует целую серию сложных физиологических и психологических реакций. Лишенная особого символического смысла, пенка приводит человека в движение исключительно благодаря специфике своей текстуры:

Когда пенка — эта кожица на поверхности молока, беззащитная, тонкая, как папиросная бумага, жалкая, как обрезки ногтей, — появляется перед глазами или прикасается к губам, спазм в глотке и еще ниже, в желудке, животе, во всех внутренностях, корчит в судорогах все тело, выдавливает из него слезы и желчь, заставляя колотиться сердце и холодеть лоб и руки. В глазах темно, кружится голова, рвота, вызванная этими молочными пенками, гибает меня пополам и отделяет — от матери, от отца, которые меня их впихнули. Пенки — часть, знак их желания. Именно этого-то «я» и не хочет, <...> «я» не ассимилирует их, «я» выталкивает их <...>. Эта деталь, может быть незначительная, но которую родители находят, заряжают, поддерживают и навязывают мне, — эта ерунда выворачивает меня наизнанку, как перчатку, внутренностями наружу...¹

* Составитель блока Сергей Ушакин.

1 Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 38.

Для Кристевой «ерунда», точнее, отвращение, связываемое с ней, глубоко и прочно вписано в символические «матрицы», «системы» и «коды» поведения: объект в данном случае — это всегда материальный знак, деталь внешнего смысла. Говоря чуть иначе, в психоаналитической рамке Кристевой объект — это всегда фетиш, повод, важный не столько своим собственным содержанием, сколько своей способностью поддерживать на плаву фантазии субъекта, пытающегося совладать с эдиповыми (или доэдиповыми) комплексами.

Пример Кристевой важен для меня, однако, не предсказуемостью своей психоаналитической трактовки, а тем, что эта трактовка оставляет в тени: в *конечном анализе* аффективный ответ, может, и является неосознанной репрезентацией глубинных символических структур, но в повседневной практике «сгибает пополам» именно материальная «ерунда»: будь то запах, текстура или, допустим, вид объекта. Собственно, суть *нового материализма*, складывающегося в последние полтора десятка лет², и сводится к попытке понять, говоря словами Билла Брауна, одного из лидеров «теории вещи» (thing theory), «как неодушевленные объекты конституируют человеческих субъектов, на что они их подвигают, чем они им угрожают, как они помогают или подрывают их отношения с другими субъектами»³.

В основе этого интеллектуального движения, которое можно было назвать *материологией*, — желание вернуться к той развилке, на которой постоянный перевод объектов в знаки еще не стал единственно возможной формой взаимодействия с материальным миром. Во многом этот протест против сведения материальности объектов к их символической функции объясняется нежеланием попасть в эпистемологическую западню, которую столь хорошо обозначила в своем примере Кристева: если объект — всего лишь пена на поверхности более сложных процессов, то не стоит ли сдуть пену и перейти непосредственно к анализу самих сложных процессов?⁴ Новым материалистам «пена» интересна не только как способ мистификации и маскировки, но и как реальная физическая вещь, которая благодаря своим природным качествам может вызывать те или иные социальные реакции.

В определенной степени этот акцент на материальности (если не физиологичности) окружающего мира стал реакцией на лингвистический поворот 1980—1990-х годов, видевший мир исключительно сквозь призму дискурсивных решеток, нарративных стратегий и текстуальных практик. Активный интерес к телесности, возникший в начале 1990-х в феминистской литературе и исследованиях пола⁵, закономерно вылился в начале нынешнего столетия

2 См., например: *Materiality* / Ed. by David Miller. Durham: Duke University Press, 2005; *New Materialism: Ontology, Agency, and Politics* / Ed. by Diana Coole and Samantha Frost. Durham: Duke University Press, 2010.

3 *Brown B. Thing Theory // Things* / Ed. by Bill Brown. Chicago: Chicago University Press, 2004. P. 7.

4 Критику этой редукции материальности см.: *Strathern M. Artifacts of History: Events and the Interpretation of Images // Culture and History in the Pacific* / Ed. by Jukka Siikla. Helsinki: Finnish Anthropological Society, 1990; *Piney Ch. Things Happen: Or, From Which Moment Does this Object Come? // Materiality*.

5 *Gender / Body / Knowledge: Feminists Reconstructions of Being and Knowing* // Ed. by Alison M. Jaggar and Sisan R. Bordo. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989; *Butler J. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993; *Feminism and the Body* / Ed. by Londa Schiebinger. Oxford: Oxford University Press, 2000;

в *аффективный поворот*, поставивший в центр своих исследований аффект как альтернативную форму взаимодействия со средой — форму, пересекающуюся с рациональностью вообще и дискурсом в частности, но несводимую к ним⁶.

Материология стала естественным шагом в этом общем процессе детектуализации социального: интерес к физическому здесь не равносителен интересу к «материальной культуре», традиционно воспринимающей мир предметов как довесок к миру символов. Цель материологии в том, чтобы избавиться от объективизации объектов, вернуть им их «вещность» и тем самым превратить их из пустых раковин для смыслов в «материю фактов»⁷.

Этимология обычно обманчива, но в данном случае — это тот обман, которому хочется верить. Прослеживая корни слова «вещь», М. Фасмер в своем Этимологическом словаре начинает с греческого «слово» и латинского «голос» (*vox*) и заканчивает латинскими «бодрствую» (*vegeo*), «бодрый», «бдительный» (*vigil*), древнеиндийским «сила» (*vajas*) и древнеисландским «бодрый, живой» (*vakr*)⁸. А В.И. Даль в Толковом словаре объясняет «вещь» как «нечто, предмет, отдельную единицу, всякую неодушевленную особь; в обширном смысле, все, что доступно чувствам»⁹. По сути, главная задача материологии и заключается в активации этих забытых моделей восприятия и отношения к материальному миру, сочетающему в себе «бодрость» с одновременной «доступностью чувствам»; моделей, в которых противостояние вещиности и сущности, предмета и субъекта если не преодолены, то по крайней мере в значительной степени вытеснены на периферию аналитического внимания.

Тем, кто знаком с интеллектуальными дебатами в России 1920-х годов, сегодняшние призывы новых материалистов вернуть жизнь вещи могут показаться несколько вторичными. Действительно, Борис Арватов, говоря в 1925 году о «вещи в руках буржуазии», особо выделял «неподвижность вещи, бездейственность ее». По словам Арватова, в буржуазном обществе

The Gendered Object / Ed. by Pat Kirkham. Manchester: Manchester University Press, 1996; *Kosofsky Sedgwick E.* Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham: Duke University Press, 2003.

- 6 См.: *Massumi B.* Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham: Duke University Press, 2002; *Brennan T.* The Transmission of Affect. Ithaca: Cornell University Press, 2004; *The Affective Turn: Theorizing the Social* / Ed. by Patricia Ticolet Clough with Jean Halley. Durham: Duke University Press, 2007; *Bennet J.* Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010; *The Affect Theory Reader* / Ed. by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth. Durham: Duke University Press, 2010. Из недавних исследований, посвященных России, см.: *Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe* / Ed. by Mark D. Steinberg and Valeria Sobol. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2011.
- 7 См.: *Latour B.* Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern // *Things*. См. также сборник статей: *Социология вещей* / Под ред. В. Вахштайна. М.: Территория будущего, 2006.
- 8 Этимологический русскоязычный словарь Фасмера (<http://www.slovopedia.com/22/194/1631586.html> (дата обращения: 25.03.2013)).
- 9 Толковый словарь В.И. Даля (<http://www.slovopedia.com/1/194/726161.html> (дата обращения: 25.03.2013)).

...вещь получает, таким образом, характер чего-то по самой своей природе пассивного. Вещь, как дополнение физиологически-трудовых приспособлений организма, как социально-трудовая величина, как орудие и как сотрудник — не существует в быту буржуазии...¹⁰

Альтернатива этой вещной неподвижности виделась в создании «плановмерно-регулируемого динамизма вещей»¹¹, т.е. общества, в котором «вещная культура», устранившая «разрыв между вещами и людьми», сочеталась бы с «глубочайшей вещностью идеологии»¹². Александр Родченко — тоже в 1925 году — развивал в своем письме из Парижа сходную логику «вещной культуры» при социализме:

Наши вещи в наших руках должны быть тоже равными, тоже товарищами, а не этими черными и мрачными рабами, как здесь. <...> Вещи осмыслятся, станут друзьями и товарищами человека, и человек станет уметь смеяться, и радоваться, и разговаривать с вещами...¹³

Эта антропоморфизация вещи — как попытка преодоления ее отчуждения и объективации — достигла, пожалуй, наибольшего выражения в статье Сергея Третьякова «Биография вещи» (1929 год). Здесь «вещь, проходящая сквозь строй людей», превращалась в своеобразное мерило коллективного аффекта:

В «биографии вещи» эмоция становится на подобающее ей место и ощущается не как личное переживание. Здесь мы узнаем социальную весомость эмоции, судя по тому, как ее возникновение отражается на делаемой вещи. <...> Революция на вещном конвейере прозвучит жестче, убедительнее и массовой. <...> Больше того, самый человек предстанет перед нами в новом и полноценном виде, если мы пропустим его по повествовательному конвейеру, как вещь¹⁴.

Ценой антропоморфизации вещи, таким образом, оказывалась объективация человека. Существенным в этих попытках вообразить подлинно советскую вещь, впрочем, является непреходящее желание видеть в вещи некое средоточие эмоциональной жизни, если не источник энергии. «Использование», «польза» и «потребление» уступали место совсем иному регистру отношений, в котором на передний план выходили аффективная привязанность к вещам и организационная зависимость от них. Например, в первом номере журнала «Вещь» Эль Лисицкий писал:

Мы назвали наше обозрение ВЕЩЬ, ибо для нас искусство — СОЗИДАНИЕ новых ВЕЩЕЙ. Этим определяется наше тяготение к реализму, весу, объему, к земле. <...> Всякое организованное произведение — ДОМ, ПОЭМА или КАРТИНА — ЦЕЛЕСООБРАЗНАЯ ВЕЩЬ, не уводящая людей из жизни, но помогающая ее организовывать. <...> Среди духоты и

10 Арватов Б. Быт и культура: (К постановке вопроса) // Альманах Пролеткульта. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. С. 79.

11 Там же. С. 82.

12 Там же. С. 76.

13 Письмо А.М. Родченко — В.Ф. Степановой, 4 мая 1925 г. // Родченко А. Опыты для будущего: Дневники, статьи, письма, записки. М.: Грантъ, 1996. С. 152.

14 Третьяков С. Биография вещи // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака [репринт издания 1929 г.]. М.: Захаров, 2000. С. 72.

обескровленной России, ожиревшей дремлющей Европы один клич: скорее БРОСЬТЕ ДЕКЛАРИРОВАТЬ И ОПРОВЕРГАТЬ, ДЕЛАЙТЕ ВЕЩИ!¹⁵

Делать ВЕЩЬ (и вещи) тогда получилось не очень: журнал Лисицкого прекратил свое существование уже после третьего номера. Однако «глубочайшая вещьность идеологии» оставила в советской истории прочный след¹⁶.

Статьи, вошедшие в состав тематического блока «Объекты аффекта: К материологии эмоций», во многом являются попыткой возобновить разговор о материальных основах социалистической эмоциональности, прерванный в 1930-х годах¹⁷. Опираясь на выводы современных исследователей материальности и аффекта, участники тематического блока переносят социалистические и постсоциалистические реалии в современный теоретический контекст. Традиционный примат политического анализа, столь характерный для исследователей социализма, уступил здесь место стремлению понять *материальные основы*, которые формировали сети аффективных привязанностей и практики эмоциональных обменов во время социализма и после него.

В этом номере публикуется первая часть блока, в которую вошли тексты, в основном исследующие вещьность политических режимов. Например, **Лилиа Кагановская** в своей статье, посвященной раннему советскому звуковому кино, показывает, как звук и электричество — при всей своей невидимости — стали мощными механизмами социальной организации. Невидимость этой материальности может служить своеобразной метафорой раннесоветского периода: как звук и электричество, энтузиазм тоже базировался на невидимой, но явной силе-энергии, имеющей свои контактные зоны и свои режимы тактильности. В статье **Юлии Чадаги** сходным материальным интерфейсом между советским субъектом и советской властью становится не невидимый

15 *Лисицкий Эль (совместно с И. Эренбургом)*. Блокада России кончается // Вещь. 1922. № 12. С. 2, 4.

16 Среди работ последних лет см., например: *Kiaer Ch*. Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005; *Соснина О., Скорин-Чайков Н.* Археология власти / Анатомия любви // Дары вождям / Под ред. О. Сосниной и Н. Скорина-Чайкова. М.: Пинакотека, 2006. С. 12–37; *Lemon A.* The Emotional Lives of Moscow Things // Russian History. 2009. Vol. 36. P. 201–218; *Ries N.* Potato Ontology: Surviving Postsocialism in Russia // Cultural Anthropology. 2009. Vol. 24. № 2. P. 181–212; *Widdis E.* Sew Yourself Soviet: The Pleasures of Texture in the Machine Age // Petrified Utopia: Happiness Soviet Style / Ed. by Evgeny Dobrenko and Marina Balina. London; New York: Anthem Press, 2009; *Klumbyte N.* The Soviet Sausage Renaissance // American Anthropologist. 2010. Vol. 112. № 1. P. 22–37; *Oushakine S.A.* Totality Decomposed: Objectalizing Late Socialism in Post-Soviet Biochronicles // The Russian Review. 2010. Vol. 69. № 4. P. 638–669. См. также каталог выставки «Память тела» (Санкт-Петербург — Москва, 2000–2001), которая во многом стимулировала интерес к «вещной» культуре советского прошлого (Память тела: Нижнее белье советской эпохи: Каталог выставки / Кураторы Е. Деготь и Ю. Демиденко. М.: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2001).

17 Статьи, вошедшие в данный блок, изначально были представлены на конференции «Objects of Affection: Towards a Materiology of Emotions», которую я организовал в Принстонском университете 4–6 мая 2012 г. Материалы конференции доступны на сайте: <http://objectsofaffection.wordpress.com> (дата обращения: 25.03.2013).

звук, но прозрачное стекло. Создавая иллюзию доступности и близости, стекло делало жесткость преграды невидимой. Словно следуя предложениям Третьякова, Чадага прослеживает то, как зачарованность материальными качествами этого вещества породила любопытную социальную оптику: советскую аналогию «человек ↔ стекло». Эта аналогия — не только способ овеществления субъекта. В ней можно видеть и своеобразную утопическую модель советского человека, в котором прозрачность и проницаемость сочетались с холодностью и твердостью. Наконец, в статье **Ким Лейн Шеппели** материальность напрямую связывается с аффективными практиками. Святая корона становится ведущим действующим лицом венгерской политики благодаря постоянному эффекту благоговения — «конституционного трепета», — который она вызывает у своих поклонников. «Аффективная траектория» Святой короны, прослеженная Шеппели, — это история политического фетиша и фетишизации: материальный объект сомнительного (или неясного) происхождения не только оказывается в центре политического процесса, но и инициирует бесконечное производство ритуалов и нарративов, превращаясь в своеобразный материальный якорь, удерживающий вокруг себя более эфемерные субстанции.

При всех своих теоретических и исторических различиях три статьи этого блока сходны в одном. Как писал Арватов: «Вещь динамизировалась»¹⁸. А вместе с ней динамизировалась и социальная история: материология как способ осмысления, материальность как исходная точка анализа позволили авторам уйти от попыток воспринимать мир вещей лишь как последствия социально-политических воздействий, для того чтобы восстановить социальные, эмоциональные и идеологические эффекты «всей совокупности вещных форм»¹⁹.

¹⁸ Арватов Б. Указ. соч. С. 81.

¹⁹ Там же. С. 75.

Л и л я К а г а н о в с к а я

МАТЕРИАЛЬНОСТЬ ЗВУКА: КИНО КАСАНИЯ ЭСФИРИ ШУБ

В предисловии к своей книге «Кожа кино» Лора Маркс заметила, что метафора, предложенная в названии, позволяет подчеркнуть возможность фильма «означать посредством своей материальности, посредством контакта между воспринимающим и объектом репрезентации»¹. По мнению Маркс, раннее кино, межнациональное кино, авангардное и экспериментальное кино — любое, которое сделано на периферии господствующих кинематографических институций, — стремится вывести на передний план материальную природу фильма, в то время как «классическое» сюжетное кино старается избегать обнажения кинематографического приема. Так работают, например, титры, появляющиеся на поверхности первого кадра фильма Михаэля Ханеке «Скрытое» («Caché», 2005) и закрывающие собой действие, происходящее на экране, вынуждая нас сосредоточиться не на том, что изображено в кадре, а на его поверхностном слое, на «кожаной» оболочке фильма. Возможно, еще более удачной иллюстрацией того, что в современной кинотеории принято связывать с *касательным* (*haptic*²) восприятием, являются вступительные кадры «Мелодии для шарманки» Киры Муратовой (2009), где из затемненного кадра на экране возникает заиндевелое окно поезда с постепенно появляющимся и исчезающим отпечатком детской ладони. Здесь акцент явно ставится на *поверхности* изображения: рука, оставляющая недолговечный отпечаток на замерзшем стекле, обозначает природу киноследа — его материальность, с одной стороны (прикосновение, ощущение фактуры), и нематериальность (недолговечность образа, зыбкость его связи со всем, что оказывается на пленке) — с другой. Иными словами, эти кадры Муратовой являются хорошим примером одновременно и производства, и уничтожения материальности.

На фоне активного сращивания звука и образа, голоса и текста — т.е. на фоне попыток современных цифровых технологий нивелировать различия, сложившиеся между разными видами киноматериальности, — крайне полезно вернуться к тому моменту развития кинематографа, в котором материальная природа кино все еще воспринималась как зона контакта между зрителем и объектом, представленным на экране. Я имею в виду период становления звукового кино, когда, по словам Фридриха Киттлера, «слух и зрение [впервые] стали автономными»³. Используя в данной работе материалы раннего советского документального кинематографа, прежде всего фильмы «К.Ш.Э.» («Комсомол — шеф электрификации») Эсфири Шуб (1932) и «Эн-

1 *Marks L.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press, 2000. P. XI.

2 От греч. *hapto* — «касаюсь»; т.е. с сенсорной системой, ответственной за построение осязательного образа, состоящей из кожного (тактильного, температурного) и кинестетического анализаторов. — *Примеч. перев.*

3 *Kittler F.* Gramophone, Film, Typewriter. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 3.

тузиазм: Симфония Донбасса» (1931) Дзиги Вертова, я попытаюсь исследовать понятие «касательного», или тактильного, связанного с восприятием посредством слуха и осязания. В отличие от восприятия, основанного на зрении и предполагающего дистанцирование, в основе касания лежит близость и общность: именно эту идею отстаивал Дзига Вертов, предлагая концепцию «радио-уха» как форму «организации слуха трудящихся, расшифровку слышимого мира»⁴.

Подходы Дзиги Вертова и Эсфири Шуб к документальному кино в 1920-е годы воспринимались как противоположные: концепция «жизни врасплох» Вертова критиковалась за «субъективность», в то время как «компилятивная документалистика» Шуб, состоявшая преимущественно из архивных кадров, ставилась в пример из-за своей объективности. Несмотря на эти различия, «Энтузиазм» и «К.Ш.Э.» тесно связаны друг с другом. В обеих лентах предпринимается попытка отразить с помощью документального кино и новых звуковых технологий один из крупнейших промышленных проектов первой сталинской пятилетки: возведение первой советской гидроэлектростанции на Днепре. Оба фильма подчеркнуто акцентируют появление новой — *звуковой* — аппаратуры кино, аппаратуры, которая делает возможным как передачу материальности звучания, так и репрезентацию средств производства и воспроизводства звука. Начиная с вертовских попыток документализации звука и заканчивая экспериментами Шуб, где звук обретал форму касания, я попытаюсь реконструировать некую траекторию, в ходе которой организация слуха с помощью технологий звукозаписи позволила звуку стать органической частью кинокомпозиции.

1. «ЭНТУЗИАЗМ: СИМФОНИЯ ДОНБАССА»

Карьера Дзиги Вертова в кино началась со звуковых экспериментов. Александр Лемберг вспоминает, как во время его первой встречи с Вертовым в московском «кафе поэтов» тот рассказывал ему о своих опытах со звукозаписью. При помощи патефона он пытался записывать и редактировать звуки улиц и заводов. В разговоре с Лембергом Вертов пришел к выводу о том, что кинематограф представляет больше возможностей для осуществления его мечты о фиксации реальности. Лемберг, работавший оператором кинохроники, пообещал научить Вертова основам кинодела⁵.

Для Вертова, таким образом, кинообраз никогда являлся чем-то самостоятельным; скорее, развитие технологии звукового кино не успевало за вертовским пониманием кинематографа. Уже в 1925 году он развивает концепции «киноправды» и «радиоправды», подчеркивая, что «придется уже говорить о записи слышимых фактов»⁶.

4 Вертов Д. Кино-глаз, радио-глаз и так называемый «документализм» // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 91 (Вертов: статьи, заметки 1931–1933 гг.).

5 Лемберг А. Дзига Вертов приходит в кино // Из истории кино: Материалы и документы. М.: Издательство АН СССР, 1958–1962. Т. 13. С. 39–49. См. также: *Feldman S.* “Cinema Weekly” and “Cinema Truth”: Dziga Vertov and the Leninist Proportion // “Show Us Life”: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary / Ed. by Thomas Waugh. London: Scarecrow Press, 1984. P. 3–20.

6 Вертов Д. «Радио-глаз» // Вертов Д. Из наследия. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2. С. 99.

Техника быстро шагает вперед. Уже изобретен способ передачи изображений по радио. Кроме того, найден способ записи слуховых явлений на киноплёнку. В ближайшее время человек сможет записанные радиокиноаппаратом зрительные и слуховые явления одновременно передавать по радио всему миру⁷.

«“Радио-ухо”, — пишет он в 1931 году, — это смычка науки с радиотехникой <...>. “Радио-глаз” (“кино-глаз” плюс “радио-ухо”) — возможность организованно видеть и слышать весь мир»⁸.

В эпоху немого кино советские режиссеры нередко использовали ритмизованный монтаж для передачи звукового ощущения. Вертов указывает, что «уже в первом манифесте о неигровой кинематографии (“Киноки. Переворот”) Кино-Глазовцы выдвинули наряду с установкой на кинохронику также и лозунг о радиотехнике, как об организации слышимого мира». «Уже в своих первых заявлениях по поводу грядущего, тогда еще не изобретенного звукового кино, киноки (теперь “радиоки”) определяли свой путь как путь от “Кино-Глаза” к “Радио-Глазу”, то есть к слышимому и передаваемому по радио “Кино-Глазу”». Кино-глазовцы, писал Вертов, «не ограничиваясь борьбой за неигровое кино, готовились одновременно и к тому, чтобы во всеоружии встретить ожидаемый киноками переход на работу в плане “Радио-Глаза”, в плане неигрового звукового кино». «Уже в “6-ой части мира”, надписи заменяются контрапунктически построенной слово-радио-темой». «Одиннадцатый» сконструирован уже как видимо-слышимая кино-вещь, то есть смонтирован не только в зрительном, но и в шумовом, в звуковом отношении». Как заключал Вертов, «теоретические и практические работы киноков-радиоков (не в пример застигнутой врасплох игровой кинематографии) опередили свои технические возможности и давно уже ждут своей запоздавшей (по отношению к Кино-Глазу) технической базы из звукового кино и телевидения»⁹.

Для Вертова «живой» звук должен был стать естественным сопровождением «живого» кадра. Именно это мы и наблюдаем в «Энтузиазме», законченном Вертовым в ноябре 1930 года и вышедшем на экран первого апреля 1931-го. Звук — не обязательно синхронизированный с картинкой, но непременно записанный на месте съемок, а не в студии, — становится для Вертова столь же значимым элементом кино, как и изображение. В «Энтузиазме» используется как «живой» звук машин, записанный параллельно со съемкой, так и дополнительные звуковые фрагменты, наложенные на изображение во время монтажа. Вертов пишет:

Этот последний решающий месяц нашей звуко съемочной работы проходил в обстановке лязга и грохота, среди огня и железа, в содрогающихся от звуков цехах. Забираясь глубоко под землю, в шахты, снимая с крыш мчащихся поездов, мы окончательно покончили с неподвижностью звукозаписывающего аппарата и впервые в мире документально зафиксировали основные звуки индустриального района (звуки шахт, заводов, поездов и т.д.). В этом четвертое особое значение зрительно-звуковой документальной фильма «Энтузиазм»¹⁰.

7 Там же. С. 100.

8 *Вертов Д.* Кино-глаз, радио-глаз и так называемый «документализм».

9 *Вертов Д.* От «кино-глаза» к «радио-глазу»: Из азбуки киноков // Вертов Д. Из наследия. Т. 2. С. 408–412.

10 *Вертов Д.* «Энтузиазм»: (Несколько замечаний автора) // Там же. С. 210.

В своем литературном сценарии фильма Вертов описывает звуки в терминах движения: как «вторжение» или «проникновение» революционных речей, песен и лозунгов в пространство рабочего класса и его машин:

<...> эти приветствия и эти лозунги, и звуки военных оркестров, и звуки демонстрации и речи ораторов и революционные песни входят в завод, внедряются в звуки машин, в возгласы рабочих, в звуки соревнующихся друг с другом цехов <...> индустриальные звуки Всесоюзной кочегарки приходят на площадь, входят на улицы...¹¹

Как подчеркивает Джереми Хикс, сложное и разнообразное использование звука в «Энтузиазме» — это симптом попытки обнажить сконструированную природу фильма, в ходе которой Вертов «манипулирует звуком, отделяет его от источника, обманывая естественные звуковые ожидания зрителя и настойчиво напоминая ему, что перед ним — фильм»¹². Синхронизированный звук — это лишь один из способов использования звука в «Энтузиазме». Звуки оркестров, разнообразных устройств и машин (например, гудков, копров, углевозов, буров, поездов, свистков и отбойных молотков) записывались на месте съемок, а затем синхронизировались с изображением. Синхронизация также использовалась при записи речей, предвосхищая первые советские киноинтервью. И тем не менее, как верно подмечает Хикс, самым интересным приемом в звуковом оформлении фильма оказывается разъединение звуков и их (промышленных) источников происхождения. Именно этот разрыв, эта автономизация звуков, усиленная их многочисленными повторами, дала возможность воспринимать звук как *мотив*: снова и снова мы слышим в фильме звук паровозного гудка — в самых разных частях фильма и в самых неожиданных контекстах.

Стандартное, «классическое» звуковое кино предполагает парную согласованность звуко- и видеоряда. Синхронизация звука придает «естественность» процессу кино и звукозаписи, облегчая тем самым узнавание изображенного на пленке мира. Звук начал подвергаться своеобразной форме «глушения» с самого начала существования звукового кино. Как заметил Дональд Крэфтон, почти сразу после наступления «звуковой эры» голливудские режиссеры оказались в странном положении: звуковые эффекты, еще недавно казавшиеся свежими и выразительными, начали восприниматься зрителем как отвлекающие, навязчивые и излишние. Крэфтон пишет, что уже к концу киносезона 1928 / 29 года в американской прессе прокатилась волна критики в адрес звуковых эффектов: «...только безвкусица “Техниколора” могла бы посоревноваться со звуковыми эффектами в их попытках обратить на себя всеобщее внимание»¹³.

Иными словами, гармонизация звука и образа, их интеграция и «естественность» воспринимались как естественная цель звукового кино. В 1929—1930 годах «...зритель все еще мог увидеть фильмы, в которых демонстрировались возможности новообретенного голоса, [но] уже тогда появлялись принципиально другие картины, в которых новизна эффектов и технические

11 Вертов Д. «Энтузиазм». Литературный сценарий. 1929 // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 35.

12 Hicks J. Defining Documentary Film. London: I.B. Taurus, 2007. P. 76.

13 Crafton D. The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926—1931. Berkeley: University of California Press, 1999. P. 311.

изыски уступали место иллюзии единого аудиовизуального пространства»¹⁴. Звуковые технологии становились все более «неслышимыми». Вместо того чтобы выносить звук на передний план, режиссеры и звукооператоры постепенно овладевали искусством удаления звука из области сознательного внимания зрителя, а зритель, в свою очередь, постепенно утрачивал чувствительность к звуку. Это происходило как за счет распространения технологий звукозаписи (чем больше звуковых фильмов видел зритель, тем более привычным, а потому незаметным, становился кинозвук), так и благодаря сознательным усилиям звукооператоров, режиссеров и продюсеров, убедившихся на практике в тесной связи между популярностью фильмов и единством их видео и звукового компонентов.

В советском контексте возникновение звукового кино осложнялось дополнительными факторами: как подчеркивает Е. Марголит, производство звуковых фильмов было начато в СССР в 1930 году, и потому «всевластие агитпропфильма наложило на самый ранний период звукового кино (1930—1932 годы) сильнейший отпечаток»:

В специфике звуковых решений советского фильма исследуемого периода многое объясняется тем, что, в отличие от западноевропейского и американского кинематографа, звук приходит в СССР сначала в неигровое кино. Отсюда и специфическое «немногословие» советского звукового кино первой половины 1930-х годов и превалирование в нем индустриальных шумов над естественными звучаниями. Радио становится одним из важных персонажей в «Энтузиазме» (1930) Дзиги Вертова или полуигровом агитпропфильме о подготовке к будущей войне «Возможно, завтра» (1931) режиссеров неигрового кино Дмитрия Дальского и Лидии Снежинской¹⁵.

В отличие от голливудского мейнстрима Вертов пытался всячески сохранить материальность и, в известной степени, автономность звука¹⁶. Образ молодой женщины-радиотелеграфистки, слушающей радио в наушниках в самом начале «Энтузиазма», целенаправленно подчеркивает важность звукового ряда. Фильм начинается с передачи собственной звуковой дорожки — «марш[а] “Последнее воскресенье” из фильма “Симфония Донбасса”» — по радио.

Кажется, что кинозритель видит то, что слышит женщина в наушниках, но это не совсем так: женщина смотрит по сторонам, улыбается, смеется, даже кому-то отвечает. Это несовпадение подчеркивает амбивалентность ее образа. С одной стороны, как предполагает Сабина Хэнсен, «женщину можно опознать в контексте *производства* фильма как ответственного за звукозапись члена коллектива; с другой стороны, в контексте *восприятия* фильма она функционирует как идентификационная фигура для кинопублики»¹⁷. В конце этого эпизода мы видим ту же радиослушательницу — уже без наушников, она лепит бюст Ленина. По мысли Оксаны Булгаковой, в данном случае существенным

14 Ibid.

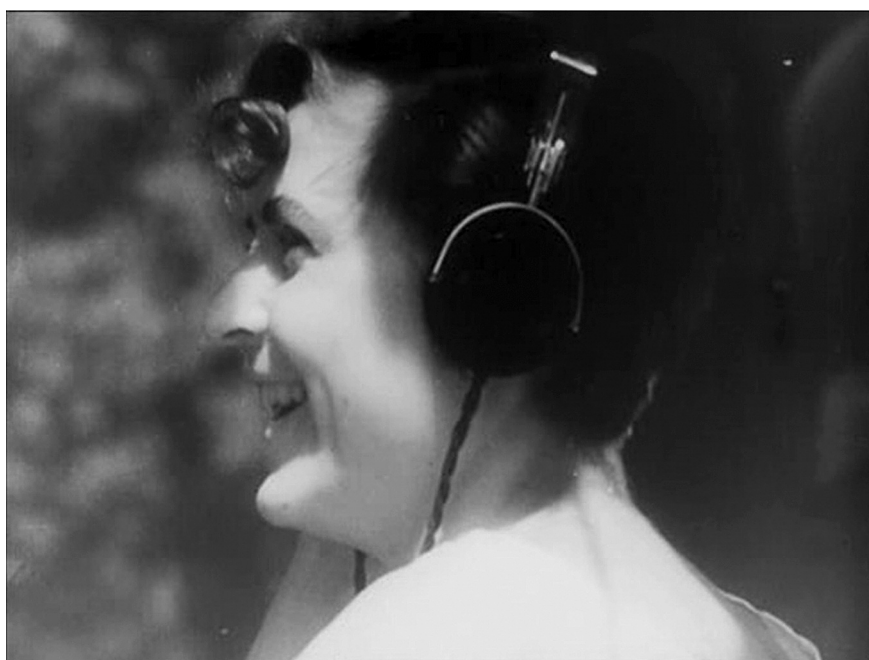
15 Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920—1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 84, 219.

16 Как подчеркивает Е. Марголит: «Историки обращали мало внимания на беспрецедентный факт: в отличие от прочих кинематографий, советское звуковое кино начинается с производства не художественных, а неигровых фильмов» (Там же. С. 84).

17 Хэнсен С. «Audio-vision»: О теории и практике раннего советского звукового кино на грани 1930-х годов // Советская власть и медиа. СПб.: Академический проект, 2006. С. 356.



Индустриальный звук
(Дзига Вертов. «Энтузиазм: Симфония Донбасса» (1931))



Радиотелеграфистка
(Дзига Вертов. «Энтузиазм: Симфония Донбасса» (1931))

является то, что женщина переводит услышанное не в изображение, а в скульптуру, т.е. в форму осязательную и осязаемую¹⁸. Сходный прием можно проследить и со звуком фабричного гудка: оторванный на протяжении почти всего фильма от своего источника, этот звук настойчиво напоминает зрителю о том, что, возможно, впервые в жизни он не только смотрит фильм, но и слышит его.

По мнению Вертова, среди множества звуков, использующихся в «Энтузиазме», главная, решающая роль должна была принадлежать революционным речам и лозунгам, звучащим на фоне нестихающего шума машин и заводов. Однако из-за многочисленных трудностей, связанных с получением и отладкой нового звукозаписывающего оборудования системы Шорина, изначально запланированное распределение звуковых уровней в фильме осталось нереализованным. Ощущение какофонии, которое преследовало первых зрителей «Энтузиазма» (и с которым Вертов был полностью не согласен), объясняется прежде всего отсутствием ощутимой иерархии между звуками разного происхождения: радиопрограммы, речи, музыка, церковный звон, гул заводов звучат у Вертова одинаково настойчиво, стирая различия между человеческими и нечеловеческими «голосами». «Вертов фетиширует машину, ее звук, — писал в газете «Кино-фронт» Петр Сажин (март 1930 года). — Вертов не дал социалистической симфонии Донбасса. Вертов дал машинную какофонию, он дал грохот, шум, ад»¹⁹.

В еще одной статье из этой же газеты говорилось о том, что редакция получила «коллективное письмо за 18 подписей от группы студентов третьего курса операторского отделения учебного комбината кино-фото-техники», в котором «Энтузиазм» описывается как звуковой хаос и формалистская бессмыслица: «...с боков экрана несмолкаемо свистят, хрипят и гнусавят громкоговорители. Хаос звуков металлических конструкций и машинных частей, бешено вертящиеся кадры, формальная бестолочь. Все это называется — “Симфония Донбасса”»²⁰. В том же духе высказался в передовице «Известий» и Карл Радек: «По моему глубокому убеждению, <...> ее надо было бы правильно назвать “Какофония Донбасса” и вообще больше не демонстрировать»²¹. Отстаивая свою позицию, Вертов жаловался на то, что вынужден иметь дело с «глухой критикой». В очередной раз метафорически обнажая *материальность* фильма (его голос, тело, кожу), Вертов призывал воспринимать свою картину как «фильму, немного покалеченную в бою; разодранную, охрипшую», как «победителя, потерявшего в боях три пальца на левой и три пальца на правой ноге, разодранного, охрипшего, покрытого ранами»²².

2. «К.Ш.Э.» («КОМСОМОЛ — ШЕФ ЭЛЕКТРИФИКАЦИИ»)

Разумеется, «Энтузиазм» был далеко не первым фильмом Вертова, который вызвал жесткую реакцию критиков. В 1928 году, после выхода на экраны страны фильма «Одиннадцатый», лефовцы Виктор Шкловский, Осип Брик

18 *Булгакова О.* Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 76.

19 Кино-фронт. Март 1930 // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 99.

20 Там же.

21 *Радек К.* Две фильмы // Известия. 1931. 23 апреля.

22 *Вертов Д.* Почему молчит звуковое кино? Первые шаги // РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 91; *Вертов Д.* Первые шаги [10.IV.1931] // Там же. Оп. 2. Ед. хр. 174.

и Сергей Третьяков обвиняли быстрый «метрический» монтаж Вертова, основанный на идее «жизни врасплох», в искажении объективной действительности и недоступности для зрительских масс. В отличие от фильмов Вертова, работы его коллеги (и близкой подруги) Эсфири Шуб пользовались признанием — как пример возрождения подлинности и доступности документального кинематографа (основанного на использовании архивных киноматериалов и длинных монтажных планов). Подход Шуб особенно очевиден в ее картине «Падение династии Романовых», выпущенной в 1927 году и ставшей первым компиляционным документальным фильмом в мире. Основываясь на работах Шуб, критики из ЛЕФа отстаивали принципиальную важность длинных планов в документалистике, так как они представляли зрителю возможность для размышления и анализа. Подобный стиль, согласно левым критикам, позволял уйти от попыток воспринимать кино как продукт индивидуального взгляда и тем самым минимизировать искажение объективной реальности, зафиксированной на пленке. Монтаж кадров, снятых разными операторами, позволил бы сделать видеоряд фильма более разнообразным и потому более доступным различным категориям зрителей. Соответственно, длинный план придавал кинодокументам большую степень достоверности, усиливая впечатление подлинности от фильма в целом.

Подобно многим советским режиссерам первого поколения, Шуб была выходцем из театральной среды: свою карьеру она начала в театральном отделе Наркомпроса. До 1917 года она изучала литературу в Москве и проводила значительную часть своего времени в семье писателя Александра Эртеля, состоявшего в близких отношениях с такими деятелями русского авангарда, как Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Андрей Белый и Давид Бурлюк. После революции Шуб бросила занятия сравнительным литературоведением и поступила на Высшие женские курсы в Москве. Во время работы в Наркомпросе она сотрудничала с Мейерхольдом и Маяковским, поддерживая, таким образом, связи с авангардистскими кругами.

Кинокарьера Шуб началась в 1922 году: в качестве редактора Госкино она отвечала за перемонтаж иностранных фильмов, запланированных к показу в СССР. Именно там она создала свои компиляционные киноленты, наиболее известными из которых стали «Падение династии Романовых» (1927), «Великий путь» (1927) и «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928). Одновременно Шуб перемонтировала более 200 иностранных и 10 советских игровых фильмов. В силу особенностей своей работы Шуб в совершенстве овладела искусством монтажа: активно экспериментируя с композицией и перестановкой киноряда (известной под названием «эффект Кулешова»), она создавала новые монтажные единицы и изобретала новые приемы монтажа. К примеру, вместе с Сергеем Эйзенштейном она перемонтировала фильм Фрица Ланга «Доктор Мабузе, игрок» (1922); по ее словам: «...вместо многосерийного он стал двухсерийным, а потом мы довели его до метража обычной программы. Нам пришлось заново к перемонтажу придумать и сценарный план и текст надписей. Исчезло даже название “Доктор Мабузо”. Фильм был назван “Позолоченная гниль”»²³.

Признавая, что своей технике она обязана «школе» Вертова, Шуб рассматривала кинематограф через призму конструктивистской техники коллажа, позволявшей выстроить новое повествование на основе имеющихся архив-

23 Шуб Э. Жизнь моя — кинематограф. М.: Искусство, 1972. С. 75. См. также: Petric V. Esther Shub: Film as a Historical Discourse // “Show Us Life”. P. 21—46.

ных кадров. Создание качественной компиляции требовало не только стремления к идеологическому и художественному единству, но и учета стилистических, качественных и технических особенностей каждого из фрагментов, т.е. соблюдения единства визуального²⁴.

Шуб сравнивала свою работу с работой инженера, создающего новое здание или новую машину из имеющихся в наличии деталей. По замечанию Михаила Ямпольского, творения Шуб представляют собой «реальность из вторых рук», своеобразный кинематографический реди-мейд:

Исходный материал требовал тщательнейшего изучения, чтобы швы между фрагментами становились незаметны. Базовую роль в формальной концепции Шуб играла длительность планов. Лев Кулешов писал: «События нужно показывать так, чтобы их можно было пристально рассмотреть». Именно такое качество он обнаруживал в фильмах Шуб — в противоположность, например, работам Михаила Кауфмана, который «не преодолел своего пристрастия к быстрому монтажу». У Кауфмана «лучшие части слишком коротки — их невозможно должным образом рассмотреть». В 1929 г. Шуб сама формулирует главную задачу своего монтажа: «подчеркнуть факт значит не просто продемонстрировать его, но сделать возможным его изучение, а затем и запоминание»²⁵.

Особый акцент на «рассматривании» играет, по мнению Ямпольского, фундаментальную роль:

Шуб преподносила сырой материал кинохроники как нечто остраненное от зрителя и режиссера, как какой-то неведомый, чуждый, инертный предмет, на который нельзя смотреть без подозрения. Шкловский со свойственной ему выразительностью сформулировал необходимость остранения следующим образом: «Но вот в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния, не давая себя прикручивать. Нужно сохранять ироническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и в фехтовании»²⁶.

Говоря об «остранении» и «реальности из вторых рук» в работах Шуб, Ямпольский имеет в виду дистанционные приемы ее первых фильмов. На мой взгляд, ситуация значительно меняется с приходом звука в кинематограф. Шуб в «К.Ш.Э.» не отдаляет, а, наоборот, приближает объекты, заставляя их не только «говорить», но и «танцевать». Ее подход в «К.Ш.Э.» направлен на контакт между воспринимающим и объектом восприятия, между зрителем и фильмом. Ее первый звуковой фильм выходит далеко за пределы чисто визуального опыта: становясь кинокасанием, «К.Ш.Э.» активизирует тактильный контакт со зрителем.

Советская школа монтажа восприняла появление звукового кино и первые звуковые опыты на Западе как шаг назад. Шуб вспоминала о просмотре немецких и американских звуковых фильмов в 1929 году в Берлине со смешанным чувством разочарования и оптимизма. По поводу американской картины «Подлодка» («Submarine»), в которой звук был добавлен во время монтажа, она пишет: «Музыкальное сопровождение, гул матросских голосов, стук и

24 См. подробнее: *Roberts G. Esfir Shub: A Suitable Case for Treatment // Historical Journal of Film, Radio and Television. 1991. Vol. 11. № 2. P. 149–159.*

25 *Yampolsky M. Reality at Second Hand // Ibid. P. 162–163.*

26 *Ibid. P. 163.* См. также: *Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933).* М.: Советский писатель, 1990. С. 218.

шумы — органически не связаны с вещью в целом. Тон — металличесен, оглушительен, не чист»²⁷. Впрочем, речь не шла о полном провале; скорее — о неверном подходе. Будущее связывалось со звуковым кинематографом: «Мы знаем, что звучащая фильма и радиоэкран дадут неигровой фильме возможность стать действительно наисовершеннейшим орудием международной связи»²⁸. Подобно Вертову, Шуб полагала:

Для нас, неигровиков, самое важное — это прежде всего научиться снимать подлинно звук, тон, голос, шумы и т.д. с такой же предельной выразительностью, с какой мы научились снимать подлинную, не инсценированную, действительную натуру. <...> Всю свою энергию мы хотим направить на то, чтобы овладеть изобретением, заставить его служить нам, не уступая завоеванных позиций немого кино²⁹.

Себя и своих коллег — документалистов Шуб называет «будущими организаторами звука»³⁰. В 1932 году, в «К.Ш.Э.», она делает первую попытку «организовать звук». В своих мемуарах она описывает работу над этим фильмом так:

Фильм «КШЭ» наряду с фильмами «Встречный», «Дела и люди» и др. — один из первых звуковых фильмов. Он должен был отразить борьбу комсомола за электрификацию народного хозяйства. Я снимала не только синхронные кадры, но и просто звуковые документальные шумы, звуки машин на заводах, шум строек, воды, толпы, эхо, пение птиц, звуки патефона, сливающиеся с шумом воды во время купания американских специалистов на берегу Днепра, и многое другое. Когда фильм был готов, я эти звуки и синхронную запись смонтировала вместе с изобразительным материалом³¹.

В «К.Ш.Э.» используются как звуки, записанные непосредственно на месте съемки, так и другие формы звуковых материалов. Вместо того чтобы вслед за Вертовым, Эйзенштейном и другими³² превратить звукоряд в отдельный, полностью независимый элемент фильма, противостоящий изображению, Шуб, как отмечает Хикс, «отдает должное целостности каждого звука, его истинной длительности и его связи с происходящим», используя в итоге метод синхронизации гораздо чаще Вертова³³. Более того, в «К.Ш.Э.» прямая запись звука и синхронное озвучивание сочетаются с симфонической музыкой, специально написанной для фильма Гавриилом Поповым. На вступительных кадрах мы видим оркестр, исполняющий в студии «увертюру» (которая в 1933 году станет первой частью сюиты Попова) с участием терменвокса, чей необычный механический звук служил противовесом сопрано и тенору солистов³⁴.

27 Шуб Э. Первые впечатления // Шуб Э. Указ. изд. С. 271.

28 Шуб Э. К приходу звука в кинематограф // Там же. С. 269.

29 Там же.

30 Там же. С. 269—270.

31 Там же. С. 225.

32 См. подробнее: Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Заявка // Жизнь искусства. 1928. 5 августа.

33 Но реже, чем, например, Владимир Ерофеев, который на съемках «Олимпиады искусств» (1930) применил технологию записи звука на кинолентку, существенно ограничив возможности последующего монтажа. См.: Hicks J. Op. cit. P. 78—79.

34 Известно, что С.М. Эйзенштейн после просмотра «К.Ш.Э.» послал композитору фильма Г.Н. Попову, с которым еще не был знаком, телеграмму: «Поздравляю великолепной звуко-зрительной творческой победой в фильме «КШЭ». Сергей Эйзенштейн».



Граммфонная труба
(Эсфирь Шуб. «К.Ш.Э.» (1932))

В самом начале фильма зритель видит подготовку к записи звука, настройку оркестра, Термена за своим инструментом и саму звукозапись. Появляющиеся на экране устройства дополнительно подчеркивают материальность кинематографического процесса, воплощая в себе то, что Джон Маккей и Джошуа Малитцки называют «движением энергии» (*movement of energy*) или «движением силы» (*movement of power*), — тот электрический заряд, который, собственно, и делает кинематограф возможным.

Предлагая концепцию «радиоуха» в своем «Энтузиазме», Вертов, однако, оставил за кадром *техническую* сторону звукозаписи и звуковоспроизведения (в отличие, скажем, от его «Человека с киноаппаратом» (1929 г.), где устройству «киноглаза» уделяется существенное внимание). Шуб в «К.Ш.Э.» поступает ровно наоборот: использование терменвокса призвано напомнить зрителю и то, что этот инструмент был совсем недавно изобретен в СССР, и то, что в основе работы терменвокса лежит электричество — хотя мы и видим движение рук, мы не менее четко видим то, что рука и инструмент не вступают в прямой физический контакт. Музыка и звук производятся посредством электрического поля, присутствие которого мы можем только ощутить, но не увидеть.

За этой «увертюрой» к фильму следуют кадры, изображающие работающий телефонисток, людей, говорящих по радио на различных языках, певца в студии звукозаписи и повторяющиеся кадры граммофонной трубы. Здесь Шуб недвусмысленно вступает в диалог с Вертовым, словно доделывая то, что отсутствует в «Энтузиазме»: ставя зрителя лицом к лицу с аппаратом звукового кино. Звуки, безусловно, присутствуют в самых первых кадрах фильма Вертова, но акцентируют они иной процесс — процесс *восприятия* звука (представленный знаменитым крупным планом женщины, которая слушает в наушниках трансляцию симфонии Шостаковича). Технологические аспек-

ты звукозаписи в данном случае остаются в тени. Задача Вертова — запечатлеть звуки социалистической стройки, создать аудиовизуальное документальное свидетельство ударного труда.

В фильме Шуб все направлено на то, чтобы сделать ощутимыми механизмы производства и воспроизводства звука на фоне подчеркнуто значимой роли электричества. Микрофон, телефон, граммофон, радио: звукокамера Шуб движется в ее ленте точно так же, как кинокамера в вертовском «Человеке с киноаппаратом», фокусируясь на материальности кинематографической машинерии. В фокусе Шуб оказывается и нечто более эфемерное: она настойчиво приглашает нас шагнуть по ту сторону видимого и слышимого и опознать в электричестве органическую силу, не только связывающую воедино элементы фильма, но и соединяющую сам фильм с изображенным в нем миром³⁵.

Эта органическая связь устанавливается при помощи разного рода визуальных рифм, соединяющих несоединимые, на первый взгляд, элементы. Более того, главная тема фильма — электричество, надежно ассоциирующееся с Лениным, — тоже работает на создание невидимой силы, посредством которой достигается единство разнородных элементов. Речь здесь идет не только о цитате из Ленина, которой открывается фильм, но и о продолжительном плане Красной площади и Мавзолея, отделяющем «увертюру» от последовательности кадров, демонстрирующих различные технологии звукозаписи. Так же как в «Трех песнях о Ленине» Вертова (1934), физическое отсутствие Ленина и непреходящая актуальность его наказов — подобно электричеству — пронизывают фильм, выступая одной из многих невидимых сил, скрытых под поверхностью пленки.

Длинный план Красной площади позволяет заметить и еще одну важную параллель: визуальное сходство между конструкцией Мавзолея и тем, как на экране отражается звуковая дорожка. Ломаные линии оптических фонограмм «переменной ширины» по технологии А.Ф. Шорина повторяются в контурах Мавзолея, созданного А.В. Шусевым, и в знаменах, которые несут демонстранты. Еще одна группа визуальных аллюзий связывает бригаду киноработников с бригадой рабочих: турбина ДнепрогЭС воспроизводит внешний вид кинокамеры. Таким образом, устройство, производящее электричество, связывается с устройством, призванным отобразить его работу на пленке.

Электричество и электрификация имеют, разумеется, самое непосредственное отношение к предмету фильма. Как и «Энтузиазм» Вертова, картина Шуб была призвана запечатлеть одну из величайших советских строек — Днепровскую гидроэлектростанцию имени В.И. Ленина, которая должна была обеспечить электричеством значительную часть страны³⁶. Мощная

35 Шуб отмечала, что фильм был сделан по заказу ЦК ВЛКСМ. Одновременно с работой над ним Шуб пыталась получить разрешения на съемку фильмов про Магнитогорск (заказ достался другому режиссеру, пообещавшему сделать картину полудокументальной-полунигровой, но так и не закончившему работу) и Беломорканал (этот фильм она не успела снять, будучи занятой работой над «К.Ш.Э.»). См.: Шуб Э. Хочу работать // Шуб Э. Указ. изд. С. 288.

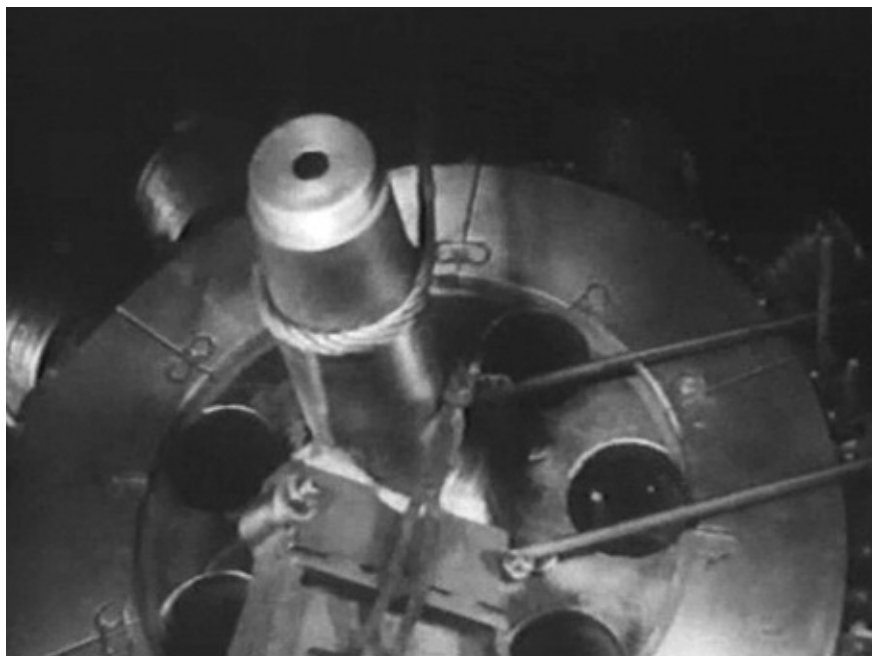
36 Днепровская плотина строилась на заброшенном участке земли вдали от больших городов с целью стимулировать индустриализацию СССР. В соответствии с проектом ГЭС должна была обеспечить электроэнергией несколько алюминиевых заводов и крупное сталелитейное предприятие, которые планировалось построить неподалеку. Плотина и



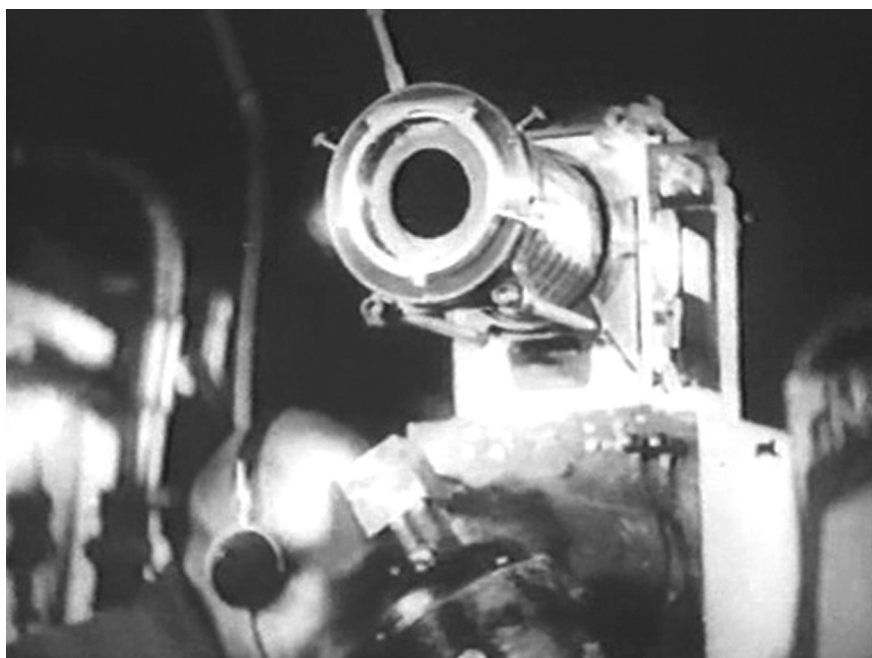
Оптическая фонограмма
(Эсфирь. Шуб. «К.Ш.Э.» (1932))



Знамена на Красной площади
(Эсфирь. Шуб. «К.Ш.Э.» (1932))



Турбина Днепрогэс
(Эсфирь Шуб. «К.Ш.Э.» (1932))



Кинокамера на стройке
(Эсфирь Шуб. «К.Ш.Э.» (1932))

кампания по электрификации позволила одновременно преобразовывать жизнь во всех уголках Советского Союза сразу, делая возможным интеграцию центра и периферии. Электрификация — наряду с *радиофикацией* — была задумана как часть коммуникативной инфраструктуры, объединяющей огромные расстояния как физически, так и символически. По выражению Г.М. Кржижановского, линии электропередач образовали «электрический скелет» СССР. Образ электрической сети, покрывшей весь Союз, стал важным символом нового пространственного восприятия страны: ее части «спаяны в единое целое мощной сетью растущих из года в год государственных электропередач»³⁷.

Как подчеркивает Эмма Уиддис, реальная структура электрической сети была чуть ли не вторична по отношению к ее метафорической силе: «По сети распространялась не только электрическая, но и идеологическая энергия». Лампочки Ильича должны были «осветить» самые темные уголки Советского Союза, озарив путь к знанию и принятию советской власти. Знаменитая формула Ленина о том, что «коммунизм есть советская власть плюс электрификация всей страны», устанавливает однозначную связь между советской идеологией и электрической энергией: обе они способствуют «просвещению» нации, доходят до самых отдаленных уголков СССР³⁸.

Защищая повествовательную цельность «К.Ш.Э.», Шуб писала в 1933 году: «Я не знаю, почему считают, что ДЗОРАГЭС — это эпизод, включенный неорганично. Я хотела показать, как электрификация работает в самых отдаленных концах строительства, и мне кажется, что это включено органически и правильно»³⁹. Заметим, однако, что в «К.Ш.Э.» мы имеем дело с иным взглядом на электричество и электрификацию, чем это было принято в фильмах 1920-х годов и даже в «Великом пути» (1927) самой Шуб. В эпизоде «Электрифицируем советскую деревню!» из этого фильма

...процесс (электрификации. — Л.К.) был представлен в виде довольно предсказуемой последовательности изображений: сначала на экране появлялась ночная панорама освещенной деревни, затем — снятые крупным планом уличные фонари, после чего камера вдоль электрического провода перемещалась к дому и проникала внутрь через освещенное окно⁴⁰.

В фильме Вертова «Шагай, Совет!» (1926) мы видим похожую визуальную метафорику: электрическая сеть распространяется от центра к периферии, из

корпуса станции были созданы по проекту архитекторов-конструктивистов В.А. Веснина и Н.Дж. Колли. Строительство началось в 1927 году, а производство электроэнергии — в октябре 1932-го. С мощностью 650 мегаватт, Днепрогэс стала крупнейшей электростанцией в СССР и одной из самых больших в мире.

37 Кржижановский Г. 10 лет ГОЭЛРО: Речь на торжественном пленуме Мособлисполкома и Моссовета 25 декабря 1930 г. М.; Л.: ОГИЗ; Московский рабочий, 1931. С. 13.

38 Widdis E. *Visions of a New Land*. New Haven: Yale University Press, 2003. P. 23—27. Фраза была сказана в речи «Наше внешнее и внутреннее положение и задачи партии» на Московской губернской конференции РКП(б) 1920 года. См. также: Ленин В.И. Отчет о работе Центрального Исполнительного Комитета, 2 февраля 1920 // Ленин В.И. Полн. собр. соч.: В 55 т. М.: Издательство политической литературы, 1967—1981. Т. 40. С. 159.

39 Шуб Э. Тема моей речи [1933] // Шуб Э. Указ. изд. С. 282.

40 Widdis E. *Op. cit.* P. 27.

Москвы — в города и деревни, чтобы, наконец, проникнуть в крестьянскую избу и осветить висящий на стене портрет Ленина, «отца электрификации». Кадры проводов, соединяющих электростанцию с деревенской избой, и картины крестьянской семьи, работающей при электрическом свете у себя дома, стали характерной чертой советских фильмов, пропагандировавших электрификацию (а заодно и власть большевиков).

В «К.Ш.Э.» Шуб идет вразрез с этой традицией, изображая электричество как музыку, а производство лампочек Ильича — как вальс. Защищаясь от обвинений в несвязности и формализме монтажа, она писала:

Теперь относительно лампочек. Комсомолка Парамонова из лампового цеха — это совершенно замечательный человек. Парамонова говорит, что мы перегоняем Америку, даем столько-то лампочек, она говорит, что мы овладели техникой, и написала книгу, как делать лампочки. — А теперь, — говорит она мне, — посмотрите, как мы работаем... Именно это мне хотелось показать. Это совершенно потрясающий ритм работы — мелькают руки. Она улыбается, успеваешь даже говорить. И это так радостно, просто и легко. И вместе с тем это такой целесообразный труд, потому что они свободны, потому что нет часов и надсмотрщиков, потому что они знают, что отвечают за выполнение программы. И вся эта легкость невольно приводит к тому, что получается вальс, который абсолютно смонтировался с этими кусками⁴¹.

Идея «абсолютной» синхронизации здесь принципиальна: она указывает на то, что в работе над фильмом режиссер стремилась не противопоставлять звук и изображение в виде контрапункта, а создавать при их помощи *органическое* целое.

3. ПОДВИЖНАЯ МАТЕРИЯ

В своих статьях о «К.Ш.Э.» Шуб не раз возвращается к концепции «органического», отстаивая наличие «органической связи» между монтажными элементами и эпизодами фильма, а также между кинобригадой и рабочими бригадами Днепростроя: «На Днепрострое вначале нашу бригаду встретили очень плохо. Мне пришлось преодолевать это, так как работать без органической связи с бригадами и комитетом комсомола было невозможно»⁴². Она подчеркивает свое «органическое участие в этой (грандиозной) эпохе», признавая, однако, что — несмотря на совершенство отдельных эпизодов «Сегодня» и «К.Ш.Э.» — этим картинам не хватало «органической, волнующей связи в целом»⁴³. Подобный стиль мышления напоминает то, что Джейн Беннет и близкие к ней исследователи называют «органицизмом» (*organicist*), т.е. модель, в основе которой лежит представление о том, что каждый элемент системы должен работать на благо системы в целом⁴⁴.

В своей книге «Подвижная материя: Политическая экология вещей» Беннет противопоставляет органицистскую модель *ассамбляжу* (*assemblage*), понимаемому как «произвольное (*ad hoc*) объединение различных элементов, всяческого рода подвижных материалов». Ассамбляжи, по ее словам, — это «живые

41 Шуб Э. Тема моей речи. С. 284.

42 Там же. С. 283.

43 Там же. С. 284; Шуб Э. Хочу делать фильму о женщине [1933] // Там же. С. 285.

44 Bennett J. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010. P. 23.

пульсирующие конфедерации, способные функционировать, несмотря на ослабевающее давление сил, разрушающих их изнутри». Хорошим примером ассамбляжа является электрическая сеть как «материальное объединение заряженных частей, имеющих некоторую степень родства и находящихся в достаточной степени близости и координации для того, чтобы производить определенные эффекты». Примечательно, что среди элементов ассамбляжей можно видеть не только «людей и их (социальные, юридические и языковые) конструкции, но и активных и действенных представителей внечеловеческой среды: электроны, деревья, ветер, огонь, электромагнитные поля»⁴⁵.

Цель Беннет состоит в расширении границ нашего представления о дееспособности и активности, в освобождении их «от исключительной привязки к индивиду» и в переносе акцента с человеческих тел и интересубъективных взаимодействий на область «витальной (vital) материи и человеческих / нечеловеческих ассамбляжей, образованной ею»⁴⁶. В главе «Жизнь металла» Беннет ставит следующий вопрос:

Мысль о том, что жизнь животных обладает биосоциальной, коммуникативной и даже концептуальной структурой, уже не вызывает значительных возражений. Но, может быть, и неорганическая материя способна к жизни? Может ли материальность обладать жизненной силой? <...> Является ли понятие «жизни» исключительной оппозицией в паре «жизнь / предмет», или все-таки возможно себе представить такую вещь, как жизнь минералов, жизнь металлов и даже жизнь безличного подлежащего в выражении «моросило»⁴⁷.

Опираясь на идеи Жиля Делёза и Феликса Гваттари, Беннет определяет «жизнь» как «беспокойную активность, деструктивно-креативную силу-присутствие, которая не совпадает полностью ни с одним телом», — то, что Делёз в «Тысяче плато» называет «материя-движение» или «материя-поток»⁴⁸.

Именно такое представление о движении энергии было стержнем фильмов Вертова, посвященных Донбассу⁴⁹. В статье «Энергия кино: Процесс и метанарратив в “Одиннадцатом” Дзиги Вертова» Джон Маккей прослеживает именно этот компонент кинематографической структуры режиссера⁵⁰. В более ранних работах Маккей уже говорил о том, что Вертов воспринимал документальную фотографическую фиксацию «способной, при должной искусности фотографа, раскрывать зрителю без помощи слов самые характерные, самые рельефные свойства объекта (места, действия, процесса)». Согласно Маккею, вертовский монтаж призван прежде всего прояснить взаимосвязи между разрозненными явлениями, а следовательно — расширить границы зрительного восприятия как такового⁵¹.

45 Ibid. P. 23–24.

46 Ibid. P. 30.

47 Ibid. P. 53.

48 Ibid. P. 54.

49 Кульминацией проекта стал фильм Вертова «Три песни о Ленине» (1934), рассказывающий об открытии Днепротэса, начало строительства которой описано в первой части «Одиннадцатого» (1928).

50 MacKay J. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's *The Eleventh Year* (1928) // October. 2007. № 121. P. 49.

51 См.: MacKay J. Disorganized Noise: *Enthusiasm* and the Ear of the Collective // KinoKultura. 2005. № 7 (<http://www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html> (дата обращения: 18.03.2013)).

В «Энергии кино» Маккей уточняет эту характеристику, отмечая, что

...основанием для концепции читаемости индексикального фотоизображения и способности монтажа выявлять связи между объектами могла послужить вера Вертова в то, что все материальные феномены суть проявления некой единой пребывающей в постоянном движении энергии, которую нельзя изобразить напрямую, но которая оставляет видимые следы своего присутствия.

Маккей поясняет далее:

В зрелых фильмах Вертова задача документальной движущейся фотографии в значительной мере сводится к максимально живой фиксации следов энергии. Смысл монтажа в таком случае состоит в построении нарративной траектории этой энергии, отслеживании ее превращений и форм, которые она может принять в дальнейшем. Из всего наследия Вертова именно в фильме «Одиннадцатый» — фильме, посвященном энергии, ее покорению и тем формам, в которых она регистрируется на различных материальных поверхностях, — энергетическая модель, или миф, кинематографического нашла свое самое яркое воплощение⁵².

В «Одиннадцатом» Вертов предпринимает попытку создать «более чистую, более простую репрезентацию траекторий движения энергии сквозь материальный мир»⁵³. Появление звука в «Энтузиазме» не усиливает это представление об энергии как силе, движущей миром и организующей его. Напротив, в этой картине звук часто противодействует изображению, напоминая зрителю, что перед ним — конструкт, кинопроизведение, настойчиво демонстрирующее свое отличие от внекинематографической реальности.

На мой взгляд, в «К.Ш.Э.» Шуб принимает эстафету «движения энергии» от Вертова, вступая в прямой диалог с «Энтузиазмом» и полемическими заявлениями Вертова относительно природы документального кино⁵⁴. В ранний период своего творчества Шуб показала себя мастером чистого монтажа, активно опираясь на монтажный «эффект Кулешова»: из разрозненных кусков ей удавалось выстроить визуально и идеологически связный нарратив, преодолевающий (или даже уничтожающий) смыслы исходных изображений. В «К.Ш.Э.» — вследствие появления звука — происходит нечто принципиально иное. Каким бы прекрасным примером *ассамбляжа* ни была электрическая сеть, в фильме Шуб она становится частью органицистской картины мира: каждый ее компонент послушно служит целому. Шуб уже не собирает готовые куски кино. Вместо этого «материя-движение» и «материя-поток» обеспечивают «органическую связь» между монтажными элементами ее фильма, между кинобригадой и бригадой строителей, между индивидом и коллективом, между документальным кино и докинематографическим миром. Это понимание определяет способ изображения электричества и движение энергии в «К.Ш.Э.». Опережая Вертова на один шаг, Шуб пытается выразить невидимое через видимое и слышимое, придать сенсорную форму тому, что мы можем только почувствовать (как свет, как теплоту, как энер-

52 MacKay J. Film Energy. P. 50.

53 Ibid. P. 60.

54 Людмила Джулай также рассматривает фильм Шуб как прямую полемику со звуковой работой в «Энтузиазме»: Джулай Л. Документальный иллюзион. М.: Материк, 2005. С. 25.

гию). В определенной степени это касается и присутствия музыки в фильме — не только концерта-«увертюры» или «вальса» электрических лампочек, но и марширующего оркестра, танца матросов под гармонь и проигрывателя на пляже (о звуке которого из-за дефекта звуковой дорожки мы можем только догадываться по поведению людей на экране, танцующих под неслышный нам ритм). Во всем этом просматривается попытка обозначить новыми способами присутствие энергии, т.е. активизировать сенсорное восприятие и создать кино касания, которое позволит зрителю преодолеть барьер настойчивой визуальности немого кино.

Пер. с англ. Андрея Логутова

Ю л и я Ч а д а г а

ОБЪЯТИЯ ЗВЕЗД: О ТЕЛЕСНЫХ СВОЙСТВАХ СТЕКЛА В РОССИИ

Стекло по причине своей прозрачности и общедоступности считается исключительно функциональным материалом, другими словами, само по себе практически не рассматривается. Мы просто смотрим сквозь него на то, что за ним. И все же роль стекла не сводится к чисто практической. В статье рассмотрено символическое значение этого материала в России.

Стекло — холодная, твердая, потенциально опасная материя, которая тем не менее в советский период использовалась для создания зрелищных объектов, культивировавших теплые эмоциональные отношения между произведшим их государством и созерцающими их гражданами. В статье рассматриваются две монументальные стеклянные конструкции, которые представляют собой вертикальную ось, соединяющую мир вышний с миром подземным, и которые в конечном итоге стали для советских людей объектами любви и почитания. Кремлевские звезды, созданные в конце 1930-х, были снабжены риторическими подмостками, представляющими их в виде нового небесного тела и в то же время живого существа, нуждающегося в любви и заботе. Стеклянные колонны на станции метро «Автово», открытой в 1955 году, также предстали в роли идеологически наполненных объектов с эмоциональным зарядом. Я рассматриваю два эти объекта в широком контексте многовековой русской любви к стеклу, привлекая конкретные примеры, от опытов Михаила Ломоносова по производству стекла до триумфального творения Веры Мухиной — стеклянной женщины, до которой зрителям непреодолимо хотелось дотронуться. В моем исследовании актуализированы параллели между стеклом и телом, которые возникают в разнообразных текстах русской культуры — от поэзии до политического выступления. Тогда как упомянутые монументальные объекты из стекла, насколько мне известно, не имеют аналогов в других странах, стекло само по себе предлагает некий международный язык, на котором можно прочесть национальные идеи и фантастические проекты народов, как удаленных от нас, так и находящихся в непосредственной близости.

В современном мире стекло сыграло решающую роль в трансформации техники, искусства и самого зрительного восприятия¹. Эмоциональное воздействие объектов из стекла можно исследовать в свете предложенного Джейн Беннет понятия власти вещей. Беннет указывает на то, что тело, человеческое или не человеческое, «воздействует на другие тела, увеличивая или ослабляя их власть», и обращает наше внимание на «любопытную способность неодушевленных предметов воодушевлять, воздействовать, захватывать и неуловимо влиять»². Беннет упоминает обнаруженное под канализационной решеткой в Балтиморе скопление потерянных вещей. Эти вещи «взывали к ней», и хотя она не смогла дешифровать сообщение, тем не менее

1 См. недавний обзор: Macfarlane A., Martin G. *Glass: A World History*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

2 Bennett J. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press, 2010. P. 3, 6.

«ощутила в каждой вещи проблеск мощной жизненной энергии». В качестве наглядного примера Беннет приводит «маленький стеклянный пузырек с открытой клеем металлической крышечкой», который она видела, когда была членом суда присяжных:

К этому предмету / улике прикоснулась рука обвиняемого через несколько часов после выстрела, и теперь предмет предлагался присяжным в качестве крошечного свидетельства того, что эта рука или держала пистолет, или находилась не далее чем в трех футах от пистолета во время выстрела. <...> С каждым своим появлением улика приобретала все большую силу, пока наконец не стала решающим доказательством при вынесении вердикта. Эта совокупность стекла, частиц кожи, клея, слов, законов, металла и человеческих эмоций стала актантом (используя термин Бруно Латура для обозначения источника действия): <...> так, благодаря тому, что предмет занимает определенное положение в наборе вещей и оказывается в нужный момент в нужном месте, он становится особенным, начинает влиять на события³.

Как может стекло «повлиять на события»? По моему мнению, ответ надо искать в зрелищных свойствах материала и его противоречивых качествах, которые веками воспламеняли человеческое воображение.

Единомышленник Беннет, Михаил Эпштейн пытается разрушить бинарную оппозицию человек / вещь, подчеркивая связи между ними и ту роль, которую вещи играют в «повседневном духовном творчестве». Эпштейн напоминает, что вещи выступают продолжением наших тел, и утверждает, что «само противопоставление “вещное” — “человеческое” можно провести лишь условно, в рамках той “человечной” общности, которая по сути своей так же нерасторжима, как тело и душа»⁴. Эпштейном предмет, экспонируемый в его «лирическом музее», воспринимается «как чистое, свое собственное, ни к чему иному не сводимое бытие. Прикосновение к этому бытию доставляет ни с чем не сравнимую радость <...>. “Есть” вещи звучит как утверждение нашего “есмы”»⁵. Я бы еще добавила, что стекло в этом отношении вещь исключительная, потому что, глядя на него, мы ощущаем его прозрачность и присутствие за ним чего-то иного, что наводит на мысль о трансцендентальности нашей смертной, телесной сущности.

Эта статья является частью более обширного исследования, иллюстрирующего то, как стекло в России было призвано реализовывать и одновременно символизировать новизну. Стекло в виде окон, оптических линз, зеркал и зрелищных объектов трансформировало то, как и что видели русские люди; более того, присущие стеклу физические свойства давали материал для символических ассоциаций, которые порождали дискурсы, апеллировавшие к народному сознанию и изменявшие образ мысли людей. В России XVIII века, в то время, когда производство бытового стекла набирает силу и одновременно происходит расцвет светской литературы, писатели используют физические свойства стекла — такие, как способность отражать и в то же время пропускать свет, — для создания образного языка, описывающего бурные социальные преобразования, происходящие у них на глазах. Этот процесс,

3 Ibid. P. 5, 9.

4 См.: *Эпштейн М.* Вещь и слово: О лирическом музее // Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX веков. М.: Советский писатель, 1988. С. 306.

5 Там же. С. 328.

в ходе которого физические свойства вещества становятся метафорами, впоследствии применяемыми к социальным явлениям, характеризует отношение к стеклу в России в период Нового времени. Этот процесс можно объяснить, используя понятие квалисигнума — материальных признаков вещи, доступных человеческому восприятию, — этот термин был предложен Ч.С. Пирсом в области семиотики и позднее был развит антропологами, изучающими выразительный потенциал материальной культуры.

Кристина Фехервари в своем исследовании эмоционального отношения населения стран социалистического лагеря к строительным материалам, таким как дерево и пластик, показывает, как понятие квалисигнума проливает свет на то, каким образом «чувственное восприятие материального мира» формирует понятия. Фехервари утверждает, что иконичность, или сходство, «характеризует связь между доступными ощущениям качествами вещей, аффективными резонансами и тем, как мы употребляем их в языке для описания понятий, ценностей или эмоциональных состояний»⁶. Фехервари опирается на работу Энн Менли, которая призывает исследователей обращать больше внимания на «материальную основу символического»⁷ и показывает, как благодаря своим качествам — несмешиваемости, яркости цвета, способности очищать, согревать, сохранять и пропитывать — конкретное вещество — оливковое масло — было наделено символическим значением и особой ценностью как в сакральном, так и в светском контекстах: «Убедительные квалисигнумы оливкового масла — причина его долголетия не только как пищи, но и как источника божественной помощи»⁸. Менли отмечает, что каждое физическое свойство оливкового масла является «потенциальной материальной основой для знака» и что этот потенциал крайне важен, потому что разные культурные контексты актуализируют различные качества. Таким образом, значение этого вещества не может быть определено как «универсальное [и] неизменное».

Квалисигнумами стекла являются его прозрачность и светопроницаемость, способность пропускать и отражать свет, хрупкость, отсутствие химической активности, способность изменять видимый размер предметов, принимать различные формы и имитировать другие материалы, а также акустические и электростатические качества. Все это определяет восприятие стеклянных предметов; со временем физические качества закрепляются в культурных текстах и социальной практике и приобретают символическое значение, которое впоследствии переносится на людей, связанных с этими предметами. Приведу два примера из истории стекла в России в их дискурсивном осмыслении: создание небывало больших окон подчеркивало возрастающую ориентацию общества на открытость и честность; а роскошь хрустальной кровати свидетельствует о величии создавшей ее империи. В обоих случаях на первый план выдвигаются определенные качества объекта, в то время как все остальные остаются без внимания, однако последние не исчезают вовсе и угрожают в любой момент нарушить определенность значения объекта. Так, стеклянный саркофаг Ленина прозрачен, что создает иллюзию близости и доступности за-

6 Статью Кристины Фехервари «Политический аффект и материальность жилья в Венгрии: От социалистического модерна к сверхъестественному органицизму» читайте в следующем номере «НЛО». Я благодарю ее автора, познакомившую меня с теорией квалисигнума.

7 *Meneley A. Oleo-Signs and Quali-Signs: The Qualities of Olive Oil // Ethnos. 2008. Vol. 73. № 3. P. 307.*

8 *Ibid. P. 321.*

бальзамированного лидера, который тем не менее «живее всех живых», а также делает очевидной его чудесную сохранность, но гроб его еще и хрупок, что провоцирует попытки разбить его для символического разрушения того, что этот объект собой олицетворяет.

Михаил Ломоносов занимает уникальное место в истории мировой литературы как человек, который одновременно реформировал литературный язык своей страны и ее стекольную промышленность. Новаторское исследование Ломоносова о работе с цветным стеклом способствовало возрождению в России забытого искусства стеклянной мозаики, а позднее и обновлению стекольной промышленности в целом⁹. В 1752 году он просил у Сената поддержки в создании стекольного завода «к пользе и славе Российской империи». На новом заводе производились стекло для оптических приборов, мозаики¹⁰, емкости от чернильниц до табакерок¹¹, а также более крупные предметы, в том числе стеклянные столешницы, имитирующие драгоценные и полудрагоценные камни¹². В своем «Письме о пользе стекла», опубликованном в 1753 году, Ломоносов поет дифирамбы стеклу, приводя исчерпывающий список его достоинств. Описывая свойства стекла, Ломоносов воспеваает способность этого материала принимать любые формы, что позволяет поэту играть роль Бога. На первый план он выдвигает вопросы власти и превращений, которые на протяжении веков будут определять связанный со стеклом комплекс культурных ассоциаций в России.

Ломоносов начинает письмо с мифологического повествования, описывающего вулканическое происхождение стекла. Во время извержения вулкана Этна день превращается в «ночь ужасную» и мир страшится неотвратимой гибели; так «любезное дитя, прекрасное Стекло» рождается из геологической катастрофы¹³. Превращение дня в ночь в канун рождения стекла оказывается предвестием способности нового материала к трансформациям. Это становится ясным из приводимого далее списка предметов, в виде которых предстает стекло. Ломоносов начинает перечень с прозрачных бокалов для вина и пива и пишет о прозрачности как метафоре искренности. От алкоголя Ломоносов переходит к спасительным лекарствам, для безопасного приготовления и хранения которых можно использовать лишь сосуды из стекла, не вступающего в химические реакции. В мозаике сочетаются красота и польза: цветные кусочки стекла сохраняют красоту и благородство человеческих лиц на века. Стекло незаменимо для ритуала украшения, благодаря зеркалу женщины могут пустить в ход свое искусство и удвоить собственную красоту: «вы вдвое пригожи, Стекло употребляя»¹⁴.

Далее Ломоносов приводит многочисленные способы научного применения стекла, последний из которых помогает человеку держать под контролем законы природы путем воспроизведения их действия: это стеклянные сферы,

9 *Батанова Е.И., Воронов Н.* Советское художественное стекло. М.: Искусство, 1964. С. 19–20.

10 Там же. С. 43.

11 *Ашарина Н.А.* Русские заводы художественного стекла XVII–XVIII вв. // Из истории русской керамики и стекла XIII–XIX веков: Сб. науч. тр. М.: ГИМ, 1989. С. 13.

12 *Макаров В.К.* Художественное наследие М.В. Ломоносова: Мозаики. М.: Издательство АН СССР, 1950. С. 69.

13 *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч. М.: Издательство АН СССР, 1959. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи 1732–1764 гг. С. 510.

14 Там же. С. 512.

служащие генераторами электричества, и стеклянный громоотвод. Ломоносов пишет: «Что, зная правила, изысканны Стеклом, / Мы можем отвратить от храмин наших гром»¹⁵. Используемый здесь Ломоносовым творительный падеж создает двойственность смысла: фраза «правила, изысканны Стеклом» может быть истолкована как «законы, открытые с помощью стекла» или же «законы, открытые самим стеклом». Следующее упоминание стекла («тогда о истине Стекло уверит нас») подтверждает последнее истолкование: мы видим, что Ломоносов снова персонифицирует стекло, даже наделяет его способностью действовать — так, сам материал «открывает» законы природы.

В работе Ролана Барта о пластмассе можно найти объяснение ломоносовскому восхищению, выраженному в «Письме...». По мнению Барта, способность пластмассы принимать разные формы делает ее алхимической субстанцией. Он ставит знак равенства между материалом и «самой идеей его бесконечных трансформаций». Возможности пластмассы вызывают «изумление — радостное, ибо числом трансформаций человек меряет собственное могущество»¹⁶. Таким образом, «радостное изумление» Ломоносова в «Письме...», вероятно, является радостным вдвойне, поскольку происходит от возможности творить новые формы из бесконечно пластичной субстанции и столь же изменчивого и подвижного языка.

В конце жизни Ломоносов посвятил себя созданию мозаик для мавзолея Петра Великого; это была попытка отдать дань еще одному мастеру перевоплощений. С самого начала инициатива Ломоносова вызвала ожесточенные споры. В 1759 году его давний соперник Третьяковский в статье «О мозаике» назвал художественные средства Ломоносова «вещами подлыми и дешевыми»¹⁷. Подобная характеристика противоречила высокому статусу стекла в России XVIII века — вероятно, она была обусловлена способностью стекла имитировать более дорогие материалы. Это свойство стекла интерпретировалось как возможный источник сомнений в подлинности созданных из него объектов, а потому материал был назван «подлым». Коллега Ломоносова, академик Штелин, перенес эту характеристику стекла как подделки и имитации на самого Ломоносова. В своих работах он называет поэта-изобретателя «дикарем» и «непрощеным гостем в искусстве»¹⁸. Вероятно, тот факт, что простолоудин Ломоносов выдавал себя за поповского сына, чтобы получить право на поступление в Славяно-греко-латинскую академию в 1731 году, также был для его противников поводом упрекнуть его в поддельности. Дальнейшие искренние попытки Ломоносова защитить достоинства стекла в сравнении с другими более традиционными материалами можно частично расценивать как защиту себя самого. Многочисленные метаморфозы стекла, описанные в «Письме...» Ломоносова, аналогичны этапам преображения и обновления человеческой личности.

Так как стекло одновременно и практично, и мистично, в сознании человека оно колеблется между этими двумя полюсами. Утопические строительные проекты представляют собой наиболее поразительный пример архитектуры, созданной для преображения не только внешнего мира, но и самого человечества, — архитектуры, которая призвана творить чудеса. Стекло неизбежно становится частью подобных проектов, оно всегда современно, но

15 Там же. С. 521.

16 *Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008. С. 243–244.

17 Там же. С. 11.

18 *Макаров В.К.* Указ. соч. С. 282–285.

при этом сохраняет ореол древней тайны и вневременной магии. Стекло символизирует одновременно и далекое будущее, и, как стеклянный город из Книги Откровения, сам конец истории.

В 1851 году архиепископ Кентерберийский цитировал Откровение на торжественном открытии Хрустального дворца в Лондоне — легендарного сооружения, сочетающего в себе прагматичное и сверхъестественное, материальное и духовное. Уже в начале XIX века в России создавались собственные крупномасштабные стеклянные конструкции с высокопарными целями. Подобно Хрустальным дворцу, на сорок лет раньше него в Эрмитажном театре Санкт-Петербурга засияла «хрустальная палатка», созданная для украшения театрального интерьера. Там регулярно проводились представления и праздничные придворные церемонии. В 1808 году возникла новая театральная традиция: новогодние маскарады. «Хрустальная палатка» была установлена внутри театра. Палатка освещалась внутри и снаружи и сверкала переливающимися огнями¹⁹.

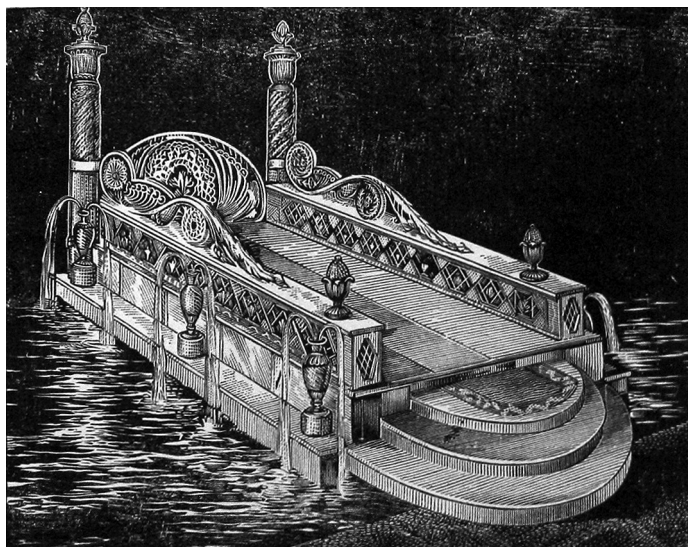
Г.Р. Державин в 1808 году посетил такой маскарад и написал четверостишие, увековечившее хрупкую стеклянную конструкцию: «Не Солнцев ли сей дом? / Он весь блестит огнями! / Нет! храм, светящийся сердцами, / Когда счастлив народ царем»²⁰. Стихотворение начинается риторическим вопросом, содержащим в себе ответ: «да, это дом Солнца»; таким образом, проводится параллель «дом Солнца» — «дом царя» и, соответственно, ставится знак равенства между монаршим и небесным телами. В третьей строке объясняется, что свет исходит не от царя, но от сердец счастливого народа, который по воле поэтического воображения занимает место небольшой группы придворной элиты, получившей доступ к хрустальному сердцу маскарада. Горящее сердце — образ, характерный для искусства сентиментализма, — и отождествление монарха с солнцем сосуществуют в стихотворении как два способа прочтения символа сверкающего хрустального шатра. В любом случае результатом оказывается восхваление императора и — посредством метонимии — самой империи, с использованием визуальных средств.

«Хрустальная палатка» отражает свет и направляет его движение. Этот объект показывает, как стекло способствовало демонстрации российской имперской силы через зрелищность и привлечение мощных стихийных сил. Более того, стекло в данном случае становится источником целого калейдоскопа значений — можно представить себе, как преломляется свет, отраженный множеством граней хрусталя: одна интерпретация спешит сменить другую. Так Державину удается создать двусмысленность даже в шедром панегирике.

«Золотым веком» производства стекла в России стала первая половина XIX века, если размер и роскошь можно считать мерой величия. За «хрустальной палаткой» последовал самый большой в мире канделябр, каждая новая стеклянная конструкция была еще более массивной, чем предыдущая: огромные хрустальные вазы, фонтаны и колонны этого периода предвосхищают век монументального сталинского «большого стиля». Стекло оказалось превосходным средством добавить сияния собственному национальному образу. Постепенно из интерьера материал вышел в экстерьер. Пограничной вехой

19 Эта информация почерпнута из книги: *Онуфриева Р.И., Гиль Е.В.* Эрмитаж: История и архитектура зданий. Л.: Аврора, 1974. С. 218. Я благодарю Катю Дианину, которая обратила мое внимание на «хрустальную палатку».

20 *Державин Г.Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е изд. СПб.: Императорская Академия наук, 1868—1878. Т. 7. С. 336.



Хрустальная кровать для персидского шаха (1826)
(из книги: Качалов Н. Стекло. М.: Издательство АН СССР, 1959)

этого перехода можно считать хрустальную кровать, созданную в 1826 году в качестве стратегического дара Персии, сильному политическому противнику²¹. Хрустальная кровать стала эффектной иллюстрацией российской имперской мощи.

С развитием стекольной промышленности вследствие возрастающего распространения стеклянных окон идеальное будущее стало представляться людям как мир, состоящий из общественных стеклянных домов. В XX веке стеклянные дворцы питали утопические фантазии как в России, так и в Европе. В контексте архитектурного новаторства стекло превращалось в интернациональный язык. По мнению Роберта Хьюза, в Европе стекло стало утопическим строительным материалом *par excellence* благодаря своей хрупкости. После разрушений Первой мировой войны некоторые архитекторы утверждали, что, если застроить земной шар стеклянными домами, на свете воцарится мир, потому что никто не посмеет поднять руку на столь изысканные, утонченные сооружения²². Красота стекла должна была спасти мир.

В третьем номере конструктивистского журнала «Современная архитектура» за 1926 год была опубликована статья, начинающаяся подобным манифесту описанием стеклянных домов будущего: «Вместо спящего, инертного, каменного массива-монумента — гибкий, динамический, напряженный и разумный организм. Но это видят еще немногие»²³. Авторы статьи представляют стекло как материал, наделяющий здание свойствами живого ор-

21 Хрустальная кровать упоминается в книге Николая Качалова «Стекло» (М.: Издательство АН СССР, 1959. С. 251—255) и статье «Посольство поручика Носкова в Персию с хрустальной кроватью» (Исторический вестник. 1887. № 11).

22 Hughes R. *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. Rev. ed. New York: Knopf, 1991. P. 178.

23 Стекло в современной архитектуре // Современная архитектура. 1926. № 3. С. 63.

ганизма. Хьюз сопоставляет почтительное отношение к витражным стеклам в прежние времена с современной одержимостью архитекторов стеклом как строительным материалом: «Оно подобно чувствительной коже, восприимчивой мембране глаза, в то время как кирпич и камень — непроницаемая кора, защищающая от мира». Подобно витражам, стекло становилось объектом едва ли не религиозного пыла. В 1914 году Пауль Шеербарт утверждал, что, заменив кирпичные здания стеклянными, можно создать «рай на земле»²⁴.

В начале XX века многие верили, что саму внутреннюю суть человека можно изменить путем изменения его материального окружения. В 1918 году Адольф Бене провозгласил, что стеклянная архитектура заставит человечество преобразиться, что человеческие существа заимствуют физические свойства окружающего их материала: «Стекло преобразует [европейцев]. Стекло прозрачно и остро, но по сути своей оно также нежно и изысканно. Новые европейцы заимствуют эти качества: ясную решительность и высшее изящество»²⁵. Художники, архитекторы и другие мыслители были убеждены в пользе стекла для тела и души: в стеклянных домах людей будут озарять благословенные солнечные лучи²⁶. В то же время прозрачность зданий связывалась с моральной чистотой, открытостью и демократичностью — характеристиками, которыми их обитатели также должны обладать. Так буквальное чудесным образом превращалось в метафорическое.

В 1920 году поэту-авангардисту Велимиру Хлебникову дом будущего представлялся как «ящик из гнутого стекла или походная каюта», которую можно легко и просто перемещать с места на место и помещать в пустые металлические каркасы. В статье «Мы и дома» (1914—1915) Хлебников пишет: «Похожий на кости без мышц <...> в каждом городе стоял наполовину заполненный железный остов, ожидавший стеклянных жителей»²⁷. Стекло становится плотью антропоморфных зданий будущего.

Евгений Замятин, создав в повести «Мы» (1921) мир из стекла, противопоставил утопическим архитектурным проектам своего времени, наделявшим стекло символическими характеристиками, страх тоталитарного будущего. В повести Замятина стекло играет ключевую роль в принуждении жителей Единого Государства к обязательному счастью. В первый раз стекло упоминается в произведении как материал для создания стеклянной ракеты Интеграла, которая должна перенести представление Единого Государства

24 Пауль Шеербарт — немецкий писатель и эксцентричный визионер, известный трактатом 1914 года «Стеклянная архитектура». Эта работа оказала глубинное влияние на таких архитекторов, как Вальтер Гропиус и Бруно Таут, причем последний создал несколько важных архитектурных работ в России в 1920—1930-х.

25 Цит. по: *Conrads U., Sperlich H.G. The Architecture of Fantasy: Utopian Building and Planning in Modern Times / Trans. and ed. by Christiane Crasemann Collins and George R. Collins. New York: Frederick A. Praeger, 1962. P. 134.*

26 Архитекторы-конструктивисты устанавливали прямую связь между стеклом и здоровьем в статье «Стекло в современной архитектуре» (с. 63; см. сноску 23). Фредерик Старр обращает внимание на выдвинутую Константином Мельниковым идею стратегического использования стекла для доступа солнечного света к человеческому телу в работе: *Starr F. Melnikov: Solo Architect in a Mass Society. Princeton: Princeton University Press, 1978. P. 177.*

27 <http://hlebnikov.lit-info.ru/hlebnikov/proza/articles/my-i-doma.htm> (дата обращения: 08.01.2013).

о счастье (в виде «трактатов, поэм, манифестов» и иных хвалебных сочинений) в дальние уголки вселенной²⁸.

В романе «Аэлита, или Закат Марса», написанном через год после того, как была закончена повесть «Мы», Алексей Толстой связывает конкретный материал — стекло — с абстрактной идеей счастья. В «Аэлите» возникает повторяющийся образ птицы, поющей счастливую песню «стеклянным» или «хрустальным» голосом. В выражении «хрустальным от счастья» — кульминации образа в финале романа — неуловимое счастье вдруг преобразуется в материальное вещество²⁹. Счастье у Толстого оказывается связанным с ясностью и неизменностью, как и в Едином Государстве Замятина³⁰. Понятие счастья занимает в раннесоветском дискурсе центральное место, и стекло как ключевой компонент утопического будущего используется для материализации этого абстрактного идеала.

Стекло пропускает, схватывает и преломляет свет, создавая зрелище, благодаря которому его можно поставить на службу власти. С ростом стекольной промышленности в России этот зрелищный потенциал использовался со все возрастающим успехом. В 1920—1930-х годах советская власть использовала визуальный эффект света в стекле, чтобы создать вариант того, что Жан Старобинский назвал «солярым мифом» революции, и таким образом облагородить и возвысить преобразование России. Здесь применим термин Ричарда Уортмана «сценарий власти», отсылающий к перформативному мифотворчеству, призванному укрепить авторитарную власть путем использования «символической сферы церемоний и образности» в имперской России³¹. Ученые отмечают идеологическую значимость ритуала и представления в раннесоветский период³². Значительную роль в действенности этих представлений и демонстраций сыграл символизм, заимствованный у религии. Ричард Стайтс документально доказал, что непосредственно после Октябрьской революции большевики присвоили символику как русского

28 «Вам предстоит <...> стеклянным, электрическим, огнедышащим ИНТЕГРАЛОМ проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной. <...> Если [инопланетяне] не поймут, что мы несем им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми» (http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0050.shtml (дата обращения: 08.01.2013)).

29 Толстой А. Аэлита; Гиперболоид инженера Гарина. М.: Правда, 1986. С. 162.

30 В рассказе Зощенко «Счастье» (1924) единственное ощущение стекольщиком эмоции, вынесенной в заголовок рассказа, связано с эпизодом, когда он вставляет новое оконное стекло в трактире. Сопоставление с написанными в то же время романами Замятина и Толстого (первый широко распространялся в рукописных копиях) позволяет предположить, что Зощенко пародирует связь между стеклом и счастьем, которую другие авторы того же времени воспринимают серьезно.

31 Wortman R.S. Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton: Princeton University Press, 1995. Vol. 1. P. 3.

32 См., например: Geldem J. von. Bolshevik Festivals, 1917—1920. Berkeley: UC Press, 1993; Petrone K. Life Has Become More Joyous, Comrades: Celebrations in the Time of Stalin. Bloomington: Indiana University Press, 2000. Джеффри Брукс обсуждает «перформативную культуру» сталинского периода в работе: Brooks J. Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War. Princeton: Princeton University Press, 2001. P. xvi.

православия, так и языческих обрядов ради создания собственных большевистских ритуалов³³.

Люди по самой своей природе инстинктивно тянутся к свету, и когда в России впервые появились лампы накаливания, которые сейчас кажутся такими привычными, это произвело настоящую сенсацию как в городе, так и в деревне³⁴. Первоначальная реакция на их возникновение была еще усилена литературой и средствами массовой информации, придававшими электрическим лампочкам ауру благоговения и святости. Сакральный свет массового производства связывался в печати с Владимиром Лениным и «его» лампочками, чтобы окружить и его, и их религиозной аурой³⁵. Так в советской версии революционного «солярного мифа» повседневный предмет был превращен в идеологический образ, что становится очевидным на примерах популярных произведений искусства и литературы конца 1920-х годов. Лиля Кагановская, анализируя фильм Эсфири Шуб «К.Ш.Э.», высказывает предположение, что электрические лампочки приобрели особое значение в раннесоветской культуре не только благодаря связи с Лениным, но и в силу своей материальности. Как указывает Кагановская, фильм Шуб отличался от традиционных кинематографических изображений ленинской кампании по электрификации тем, что производство электрических лампочек было показано как вальс, в котором принимают участие люди и вещи. Кагановская цитирует желание Шуб показать, что процесс сборки происходит «радостно, просто и легко. <...> И вся эта легкость невольно приводит к тому, что получается вальс...»³⁶. В вальсе кружащихся лампочек отражено волшебное свойство стекла: возможность создавать удивительное зрелище и имитировать антропоморфность, по моему мнению, связанную со способностью пропускать и передавать свет. Более того, стекло, когда свет проходит через него, становится совершенно незаметным, и эта дематериализация находит отражение в той простоте, с которой, в представлении Шуб, происходит работа по изготовлению лампочек. Таким образом, стекло является материалом, воплощающим мечту о преодолении материальности.

В 1930-е годы в официальном дискурсе, касающемся светящихся кремлевских звезд, были сделаны попытки придать творениям советского государства религиозное значение. Кремлевские звезды создавались именно в то время, когда по официальному распоряжению властей уничтожались церкви, в том числе и в самом Кремле³⁷. Рукотворные звезды должны были занять их

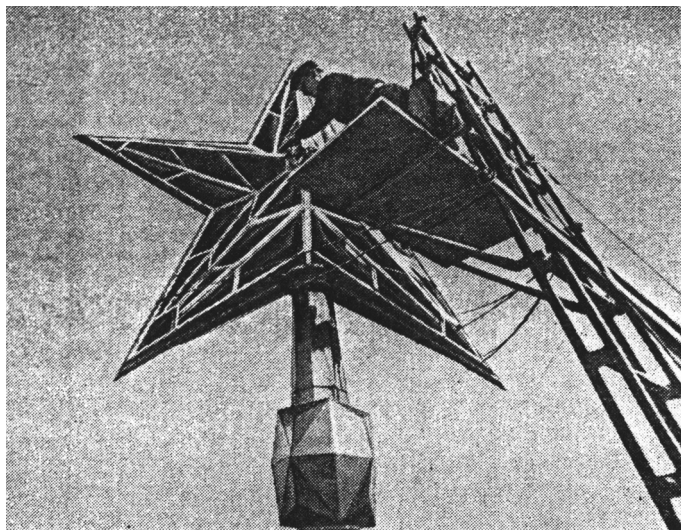
33 *Stites R.* The Origins of Soviet Ritual Style // Symbols of Power: The Esthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe / Ed. by Claes Arvidsson and Lars Erik Blomqvist. Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 1987.

34 См. статью: *Koenker D.P.* Lenin's Light Bulb, а также фотографию крестьянки, которая смотрит, как в ее избу проводят электричество, в книге: *Imagining the Twentieth Century* / Ed. by Charles C. Stewart and Peter Fritzsche. Urbana: University of Illinois, 1997. P. 30.

35 Всестороннее рассмотрение практического и символического значения кампании по электрификации и распространению «лампочки Ильича» см. в работе: *Widdis E.* Visions of a New Land. New Haven: Yale University Press, 2003. P. 22–27.

36 См. статью Лили Кагановской «Материальность звука: Кино касания Эсфири Шуб», также опубликованную в этом номере.

37 См.: *Colton T.* Moscow: Governing the Socialist Metropolis. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1995. P. 260–262, 268.



Ремонт кремлевской звезды
(из книги: Тополин М.А. Кремлевские звезды. М.: Московский рабочий, 1975)

место, теперь они становились объектами народного почитания. Таким образом, хотя проекты огромных стеклянных дворцов, о которых мечтали конструктивисты, в Советском Союзе в основном остались невоплощенными, на первый план выступили другие масштабные проекты с использованием стекла, призванные воплотить и укрепить его мистическую силу.

Пять красных звезд на кремлевских башнях — украшения, требующие постоянной заботы и защиты. Оборудованные сложной системой ламп, вентиляторов, насосов и других механизмов, заключенных внутри каждой башни, звезды постоянно нуждаются в ремонте.

По словам Михаила Тополина, инженера, следившего за их состоянием в течение тридцати лет, «звезды, словно живые существа, нуждаются в постоянной заботе и тепле человеческих рук»³⁸. Тополин вспоминает, как однажды в ясный солнечный день двое рабочих поднялись на Троицкую башню для осмотра звезды. Им нужно было закончить работу до наступления темноты, когда звезда должна была снова засиять над Кремлем, «вплетаясь в рубиновое созвездие». Они едва успели открыть специальный люк, чтобы осмотреть звезду снаружи, как неожиданно разразилась гроза. Рабочие оказались у звезды, на высоте более 70 метров над землей, в то время как над ними сверкали молнии, лил дождь и сильный ветер не позволял закрыть люк. Чтобы не допустить повреждения хрупкого внутреннего механизма дождем и ветром, рабочие закрывали его собой: «Вот и стали эксплуатационники собственным телом прикрывать отверстие люка»³⁹.

Почему рабочие рисковали своей жизнью и здоровьем ради звезды? Конечно, они действовали по указанию сверху — сохранять обозримость и сияние советских символов, и в то же время за описанием Тополина, похоже, стоят искренние чувства по отношению к этим сияющим стеклянным кон-

38 Тополин М.А. Кремлевские звезды. М.: Московский рабочий, 1975. С. 40.

39 Там же. С. 42.

струкциям. Сияющее изнутри стекло способно пробуждать чувства, трогать умы и сердца. Если считать, согласно ленинской формуле, что коммунизм — это власть Советов плюс электрификация, в отношении кремлевских звезд можно утверждать, что советская власть — это электрификация плюс стекло.

Первоначально кремлевские звезды были сделаны не из стекла, а из железа и самоцветных камней⁴⁰. В сентябре 1935 года Свет народных комиссаров и Центральный комитет Коммунистической партии постановили снять двуглавых орлов, которые венчали кремлевские башни с середины XVII века. Позднее руководство постановило, что орлы должны быть заменены пятиконечными звездами с эмблемой серпа и молота. Макеты звезд, которые должны были заменить двуглавых орлов, были созданы в мастерской Большого театра (что подчеркивает театральную природу зрелища). Установленные на башнях, эти массивные эмблемы революции должны были вращаться вокруг своей оси для сохранения устойчивости к самым сильным ветрам. Однако метеорологическими расчетами дело не ограничилось. Тополин пишет, что, когда советские чиновники прибыли для проверки макетов, они одобрили дизайн звезд «с неизменным условием — сделать их вращающимися, чтобы москвичи и гости столицы отовсюду могли любоваться ими»⁴¹. В слове, которое использует Тополин, «любоваться», эстетическое значение переплетается с эмоцией, аффектом — любовью. Очевидно, что способность вращаться имеет и функциональное значение, и эстетически-идеологическое.

И все же эти звезды оставались на башнях менее двух лет, прежде чем правительство распорядилось создать новые, из рубинового стекла, светящиеся изнутри. Первая такая звезда была установлена на Водовозной башне 29 сентября, а на следующий день «Правда» сообщила, что москвичи «любовались изумительным зрелищем» — не тем, как рабочие поднимали на башню звезду (ранее газетные сообщения освещали установку первой металлической звезды рабочими), но тем, как звезда «зажглась» и «медленно поворачивалась вокруг своей оси, рельефно выделяясь на фоне ночного неба»⁴². Это невнимание к рабочим становится понятным, если учесть, что на первоначальных звездах было изображение серпа и молота — символа рабочих и крестьян, именем которых свершалась революция, — на втором же варианте звезд его не было. Таким образом, было устранено акцентирование человеческого труда; теперь в центре внимания был источник света, символизирующий «советскую власть», в особенности власть Сталина, кремлевского божества.

Когда в 1937 году в самый канун годовщины революции были установлены все пять стеклянных звезд, казалось, что государство получило власть над природой и зажгло новые звезды, чтобы возвестить самое важное событие в мировой истории. Невозможно представить более прозрачной аллюзии на библейский символ начала новой эры — Вифлеемскую звезду, умноженную на пять.

40 Это утверждение основано на статьях в газете «Правда» за 10, 11, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 27 и 28 октября 1935 года и книге Тополина «Кремлевские звезды» (с. 16–22).

41 Тополин М.А. Указ. соч. С. 18.

42 Правда. 1937. 30 сентября. С. 6. Остальные звезды были установлены 4, 9, 14 и 23 октября 1937 года. Характерен газетный заголовок «Рубиновые звезды горят над Кремлем» (Правда. 1937. 5 октября. С. 6).



Кремлевская звезда

Подобное материальное воплощение символа способствовало сакрализации советской власти. Гигантские светильники в форме звезд изображали официальную эмблему и одновременно вызывали библейские ассоциации⁴³. Более того, сочетание высокого положения звезд и их бриллиантового сияния наводило на мысль о том, что государство обладает божественной способностью переустраивать небо. Именно свет, заключенный в стекле, сделал возможным создание и поддержание этой иллюзии.

Кремлевские звезды представляют собой буквальное воплощение того процесса, о котором пишет Ким Шеппели в работе о короне св. Стефана, используя концептуальную модель политического фетиша — «аффективного объекта», наделенного властью людьми, которые постепенно забыли, что эта власть порождена ими самими. Описанная в статье Шеппели власть, исходящая от фетишизированного объекта, резонирует с официальными благоговейными описаниями кремлевских звезд; способность стекла передавать свет является необходимым качеством для наделения властью зрелищного объекта, сделанного из этого материала. Шеппели подчеркивает еще два аспекта того благоговения, которое призваны внушать кремлевские звезды: их ориентацию на массовую аудиторию и антропоморфность: «Когда ошеломляющий аффект, коллективно спроецированный на объект, возвращается обратно к тем, кто активнее всего инвестировал его туда, то объект начинает приобретать индивидуальность, волю и способность к аффективному воздействию»⁴⁴.

Любовью, смешанной с благоговением, точно так же были проникнуты сообщения в прессе о станции метро «Автово», где световой эффект создавал устойчивую связь с теми, кто путешествует в этом пространстве. «Автово»,

43 Отчетливая библейская аллюзия возникает в поэме А. Коваленкова «Звезда», опубликованной в газете «Правда» 2 октября 1937 года.

44 См. статью Ким Лейн Шеппели «Конституционный трепет», также опубликованную в этом номере.



Станция метро «Автово»
(из книги: Качалов Н. Стекло. Врезка между с. 356 и 357)

станция первой линии Ленинградского метрополитена, была открыта в ноябре 1955 года и тогда же получила наименование «подземного Хрустального дворца». Стекло стало основным материалом в оформлении интерьера станции, в том числе колонн, отделанных хрусталем, который, как уверяли своих читателей газеты, был «прочнее мрамора»⁴⁵. Колонны с изображениями пятиконечных звезд, флагов и колосьев пшеницы освещались прожекторными лампами, скрытыми в украшенном орнаментом потолке⁴⁶.

Как и его московский родственник, Ленинградский метрополитен был идеологически заряженным пространством. Первый поезд отправился от станции «Автово» 6 ноября 1955 года, в канун годовщины Октябрьской революции. В день, когда станция была открыта для пассажиров, в передовице газеты «Ленинградская правда» метро было названо «чудесным подарком» городу от Коммунистической партии и советского правительства: «Строгая, подлинно художественная красота подземных дворцов озарена и согрета великой любовью к человеку».

Стилистическая дисгармония внутри станции явилась символом окончания эпохи сталинского «высокого стиля» и начала «оттепели». В ходе строительства проект богатого стеклянного оформления станции был урезан почти наполовину, после того как Ленинградский завод им. Ломоносова не смог выполнить заказ в срок; только 16 из 46 колонн были отделаны стеклом, и

45 «Колонны, облицованные художественным стеклом, которое крепче мрамора, сверкают тысячами золотых искр». Подобные преувеличения возникают и в путеводителе более позднего периода; см.: *Kann P. Leningrad: A Guide. Moscow: Planeta Publishers, 1990. P. 11.*

46 См.: *Левинсон Е.А. и др. Художественное стекло и его применение в архитектуре. Л.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1953. С. 138—139.*

оформление станции было оставлено в незавершенном виде после того, как «помпезно-монументальный стиль», характерный для сталинской эпохи, перестал соответствовать политическому курсу. В прессе того времени заметно любопытное противоречие между похвалами богатому декору новых станций метро и кампанией против «чрезмерности» в архитектуре, проводившейся на тех же страницах⁴⁷. Это противоречие подтверждает сложность ситуации: советские граждане не были готовы единодушно принять риторику десталинизации и отказаться от волшебной сказки предыдущей эпохи⁴⁸.

5 ноября 1955 года состоялся пробный пуск Ленинградского метро. Пресса сообщала: «...тысячи школьников заполнили вчера подземные дворцы метро», дети сидели в небесно-голубых вагонах, «точно зачарованные». Формула «подземные дворцы», которая будет повторяться и в позднейших публикациях, напоминает о «подземном царстве» русских народных сказок, превращая метро в сверхъестественное, фольклорное пространство. И действительно, первые пассажиры были «зачарованы» видом и звуками метрополитена.

Эпитет «подземный хрустальный дворец» применительно к «Автово» одновременно отсылает к павильону Всемирной выставки 1851 года в Лондоне, который Н.Г. Чернышевский превратил в утопическое жилое здание, и беспощадному разгрому утопии Чернышевского в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского. Критика Достоевским хрустального дворца характеризует инстинктивное восприятие автором стекла как материала. В других своих произведениях Достоевский упоминает стекло в контексте, когда оно оказывается разбитым, как ваза (случайно), или бокал с шампанским (для театрального эффекта) в «Братьях Карамазовых», или стекло иконы (за которым находят живую мышь, что усугубляет кошунство) в «Бесах»; или когда оно играет роль жестокой преграды. Так, в рассказе «Мальчик у Христа на елке» (1876), опубликованном в «Дневнике писателя», говорится об умирающем от голода нищем мальчике, который бродит по улицам Петербурга и оказывается у большого стекла: он стоит перед окном богатого дома, за которым видит рождественское веселье. Слово «стекло» повторяется навязчивым рефреном, будто чтобы подчеркнуть, что мальчику закрыт доступ к основным жизненно необходимым вещам, таким как питание, кров и тепло, хотя прозрачность преграды предполагает, что случайность и несправедливость этого положения ребенка не бросается в глаза обывателям как нечто из ряда вон выходящее. В «Преступлении и наказании» Достоевский, отстраненно описывая убийство Раскольниковым старухи-процентщицы, сравнивает тело жертвы со стеклянным сосудом: «Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь»⁴⁹.

Стекло для Достоевского является символом границы — между бедностью и богатством, между жизнью и смертью: так, хрупкость человеческого тела он уподобляет хрупкости простого стеклянного стакана. Проницательному взгляду художника жидкость, видимая сквозь прозрачные стенки стеклянного сосуда, может напомнить кровь и навести на мысль о том, что челове-

47 См.: Reid S. Destalinization and Taste, 1953—1963 // Journal of Design History. 1997. Vol. 10. № 2. P. 177.

48 Та же риторика дворцов и света звучит в книге М. Соколова «Станции Ленинградского метро» (Л.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1957. С. 20).

49 Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / Под ред. В.Г. Базанова. Л.: Наука, 1972. Т. 7. С. 63.

ское тело подобно хрупкому сосуду. Н.В. Гоголь в повести «Тарас Бульба» (1835) акцентирует то же сходство в пространном сравнении. В ожесточенной битве между поляками и запорожскими казаками молодой казак получает смертельную рану: «...хлынула ручьем молодая кровь, подобно дорожному вину, которое несли в стеклянном сосуде из погреба неосторожные слуги, поскользнулись тут же у входа и разбили дорогую сулею: все разлилось на землю вино...»⁵⁰

В рассказе К.Г. Паустовского «Стекольный мастер» (1939) изображены «говорящие» стеклянные предметы — так снова проявляется одушевленность стекла. Стекольщик-виртуоз привозил своей бабушке в деревню с завода в Гусь-Хрустальном крошечные выдутые из стекла самовары, туфельки, цветы, которые обладали удивительным акустическим свойством: когда входил гость и наступал на шаткую половицу, «они звенели долго и тонко, будто разговаривали между собой о чем-то своем — стеклянном и непонятном»⁵¹. В конце рассказа, когда знакомые бабушки вошли в избу, стеклянные игрушки «жалобно запели», возвещая о смерти хозяйки⁵².

Паустовский пишет о стеклянных предметах как о живых существах: «Кроме стеклянных игрушек, в избе у бабки Гани *жил* рыжий пес, по имени Жек»⁵³. Бабушка Васи обращается с его стеклянными творениями как с живыми. Она предостерегает соседских ребят: «Их держать надо слабо-слабо, как воробышка». Рассказчик называет эти вещи «игрушками» (это обозначение настойчиво повторяется до конца рассказа) именно в тот момент, когда бабушка запрещает детям играть в них. Почему тогда эти вещи названы игрушками? Этого вопроса касается статья Виктора Вахштайна. Предметы из стекла как копии других вещей (самовара и т.д.) — это «предметы второго ряда», в эту категорию Вахштайн включает игрушки вообще⁵⁴. С игрушками стеклянные «безделушки» объединяет их неподчиненность производственной необходимости, которая ставит утилитарное выше эстетического⁵⁵, и то, что они преодолевают свою неодушевленность умением петь — непосредственно связанным со свойствами материала, из которого они сделаны. Еще один аспект, связывающий их с игрушками, также обусловлен физическим свойством — в них играет свет (по словам рассказчика, «они переливались легким блеском»).

Акцент Вахштайна на интерактивности игрушек в анализе их взаимодействия с человеческими эмоциями также существен для объяснения того эпизода в рассказе Паустовского, где Васина бабушка предупреждает гостей, что с игрушками надо обращаться очень аккуратно. В этом сценарии отношений человека и стекла мы видим отражение процитированного выше утверж-

50 Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 2: Миргород. С. 123—124.

51 Паустовский К. Стекольный мастер // Паустовский К. Собр. соч.: В 8 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 6. С. 524.

52 Там же.

53 Там же. С. 527, курсив автора статьи.

54 Опираясь на работы Брожера и Гофмана, Вахштайн утверждает, что «все материальные объекты, вовлеченные в игру, — это объекты второго ряда, подобные театральной бутафории». Статью Виктора Вахштайна «Игрушки как “объекты в кавычках”: Транспонирование vs. транспозиция» читайте в следующем номере «НЛО».

55 Паустовский утверждает это превосходство эстетического словами бабушки (Паустовский К. Указ. соч. С. 525).



Мастер-стеклодув Б.А. Еремин и художник Б.А. Смирнов на Ленинградском заводе художественного стекла (из фондов Музея художественного стекла)

дения Адольфа Бене: стекло в силу своих физических качеств преобразует людей, вступающих с ним в контакт, делает их мягче и добрее. Как утверждает Вахштайн, «набор действий», которые можно или нужно производить с игрушкой, «заранее предписан ее физической формой и технической конструкцией». Более того, наблюдение Вахштайна, что «эмоциональный вклад <...> может одушевить неодушевленный предмет», помогает нам понять, как происходит одушевление стеклянных игрушек в рассказе Паустовского: оно становится следствием их эмоционального восприятия бабушкой стеклящика, и одушевление это происходит в контексте игры.

Выдувка стекла — сам процесс изготовления этого материала — представляет собой источник приведенных выше телесных ассоциаций. Изабель Армстронг в своей работе о прозрачности в Англии XIX века сопоставляет незаметность стеклодува и невидимые пузырьки воздуха, которые остаются в стекле как следы дыхания мастера, его присутствия⁵⁶. Ни один другой материал не производится так: сила дыхания придает ему форму, он получает дыхание жизни — так Бог вдохнул жизнь в Адама. В русском языке слова «душа» и «дыхание», как и «вдохновение», являются родственными. Тело и дух — легкие и дыхание — объединяются, чтобы передать дыхание жизни из одного хрупкого сосуда в другой.

Изображение стекла в стихотворении Осипа Мандельштама иллюстрирует двойственную функцию стекла в русской культуре: оно является и ключевой составляющей идеологического зрелища, и источником творческого вдохновения. В 1930-х годах Мандельштам был отправлен из Москвы в ссылку после ареста за чтение своей печально известной эпитафии о Сталине. Физически

56 См.: *Armstrong I. Transparency: Towards a Poetics of Glass in the Nineteenth Century // Cultural Babbage: Technology, Time and Invention / Ed. by Francis Spufford and Jenny Uglow. London: Faber and Faber, 1996. P. 128.*

удаленный от столицы, поэт продолжал возвращаться туда в стихах, ступая по стеклу, которое неизменно оказывалось в их центре. Так, в стихотворении «Стансы» (1935) Мандельштам пишет о Москве: «Нежнее моря, путаней салата / Из дерева, стекла и молока»⁵⁷. Этим образом Мандельштам не только показывает хаос социалистического мегаполиса, но и подчеркивает непримиримые противоречия в самом сердце столицы. Под молоком подразумевается то, чем должна питать своих детей «мать Москва», в то время как дерево и стекло — архитектурные компоненты, за которыми стоит «старая» и «новая» Москва соответственно. Но из этих трех ингредиентов не получится салат, годный или по крайней мере безопасный для еды. В стихотворении, написанном двумя годами позже (18 января — 11 февраля 1937 года), упоминается военный парад на Красной площади, на котором Москва предстает в виде сверкающего стеклянного сердца (напоминающего об образе сверкающего стеклянного сердца у Державина): «Стекло Москвы горит меж ребрами гранеными»⁵⁸. На Красной площади находился важнейший образчик светящегося изнутри стеклянного сооружения — саркофаг Ленина, существовавший к тому моменту уже десять лет. Поэт ясно осознавал связь между блистающим стеклом и советской властью.

1947 год стал поворотным для советского стекла по нескольким причинам: в этом году был издан правительственный декрет о строительстве высоток со стеклянными шпилями; было изобретено закаленное стекло, получившее название «сталинит»; и Вера Мухина, более известная гигантской скульптурой «Рабочий и колхозница» (1937), украсившей советский павильон на Всемирной выставке в Париже, создала бюст Николая Качалова, ведущего советского ученого в области стекла (соответственно, она использовала стекло). Мухина десятилетиями вынашивала идею создания скульптур из стекла, с самой юности, когда увидела выдувные изделия муранского стекла и витражные окна капеллы Сент-Шапель. После своего возвращения в Советский Союз в конце 1920-х Мухина безуспешно пыталась создать женский торс из стекла⁵⁹. Эта неудача подстегивала ее к изучению скульптурного потенциала стекла.

Мухина сумела реализовать свои стекольные мечты в конце 1930-х, выполнив эскизы Кремлевского хрустального сервиза с вазами в форме цветов. Она внедрила новый способ обработки стекла, с помощью которого можно было создавать грани, одновременно пропускающие и отражающие свет. Она также настояла на том, чтобы стекольные заводы сотрудничали с художниками, как это происходит на Западе (так, заводы Милана и Мурано делали заказы самим Пикассо и Шагала). В 1940 году Мухина вместе с Качаловым и Алексеем Толстым обратилась к правительству с призывом возродить в Советском Союзе производство художественного стекла. Совнарком в ответ одобрил создание экспериментальной стекольной мастерской в Ленинграде.

Мастерская заработала к осени 1940 года. Мухина тратила по многу часов, контролируя ее работу⁶⁰. В 1952 году ей наконец удалось создать женский торс из стекла, о котором она давно мечтала. Мухину беспокоило, что при-

57 Мандельштам О.Э. Избранное. Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. С. 319.

58 Там же. С. 316. Стихотворение «Обороняет сон мою донскую сонь...» — из воронежского цикла, как и «Стансы».

59 По ее словам, она «с 1927 года мечтала о торсе из стекла» (Батанова Е.И., Воронов Н. Указ. соч. С. 72).

60 См.: Asharina N.A., Malinina T., Kazakova L. Russian Glass of the 17th–20th Centuries. Corning, N.Y.: Corning Museum of Glass, 1990. P. 52–53.



Вера Мухина. «Женский торс» (1947)
 © Copyright 2013 Tatiana Dorochina (dorochina.com)

сушая материалу прозрачность может помешать в создании художественной формы, предполагающей обзор со всех сторон: «Приходится учитывать, что все задние формы будут сквозить через объем материала, будут восприниматься спереди», — писала она Качалову. Но во всех отношениях работа оказалась успешной, после выставки Мухина с гордостью сообщала, что ни один посетитель не мог устоять перед тем, чтобы не прикоснуться к торсу: «Не было человека, который не погладил бы его руками. Нравилось»⁶¹.

Женщина из стекла была неотразима, подобно стеклянным колоннам «Автого», до которых каждый, кто проходил мимо, хотел дотронуться; так, давнишняя жительница Ленинграда вспоминает, что любила прикасаться к стеклянным звездам и другим символическим знакам: «В детстве мне нравилось касаться пальцами гладкой поверхности этих колонн»⁶². Стекло напоминает лед, но при касании оказывается теплым, и в этом — часть его волшебства. Архитектурный дискурс часто представляет стекло в виде своего рода кожи, и в самом деле этот материал обладает определенным чувственным потенциалом. Если судить лишь по внешнему виду, стекло не вызывает такой ассоциации — его хрупкость сдерживает желание прикасаться к нему; опасность того, что оно может разлететься на осколки, на первый взгляд, мешает восприятию его как живого, одушевленного тела. Но если заглянуть глубже, как это сделала Мухина, мы окажемся перед фактом телесности стекла. Ранним примером подобного осознания является стихотворение Роберта Геррика «Лилия в хрустале» (1648). В стихотворении череда образов предваряет утверждение, что красота преобразуется искусством; последним из этих об-

61 *Воронова О.И.* Вера Игнатьевна Мухина. М.: Искусство, 1976. С. 164.

62 Мария Завьялова, из частной переписки (29 мая 2009 года).

разов предстает стекло, описанное с точки зрения телесности: «В стакане вишни, что так смачны, / Иль спелый виноград / Прекраснее стократ / От новой кожицы прозрачной. / Но, будучи не в ней, / Они гордятся все при этом / Лишь мякотью своей / И натуральным цветом»⁶³.

«Новая кожица прозрачная» — это замечательная метафора стекла, одушевляющая этот холодный и хрупкий материал. Так и упомянутый выше Роберт Хьюз сформулировал значение стекла для современных архитекторов, уподобив его «чувствительной коже»⁶⁴. Характеризуя увлечение архитекторов XX века стеклом, Хьюз проводит важную параллель с витражами как объектом поклонения. Роберт Соуэрс описывает окна готической капеллы Сент-Шапель как «растворенные в непрерывных стенах стекла на трех сторонах здания. Витражи — это и есть стены, и зрителя захватывает их световая энергия, которая кажется почти одушевленной»⁶⁵. Именно благодаря игре света в стекле этот материал кажется живым. Устойчивая связь между стеклом и человеческим телом обнаруживается в литературе Средних веков. Свет, проходя сквозь витражное окно, принимает цвет стекла. В произведениях отцов церкви и средневековых поэтов этот оптический феномен стал источником следующего сравнения: союз света и цвета уподобляется мистическому союзу духа и плоти (воплощенному в образе Христа, который сочетает в себе человеческую и божественную сущности)⁶⁶. Так свет стал аналогом духа, а стекло — тела.

В раннесоветское время идея о приходе *нового человека*, который будет жить в *новом мире*, породила мысль о преобразовании «человеческого материала». Человеческое тело приравнивалось к строительному материалу, который можно переделать в нечто лучшее⁶⁷. Два известных примера — цемент и сталь в романах Гладкова «Цемент» (1925) и Островского «Как закалялась сталь» (1932—1934). В позднесоветское время была написана «документальная повесть», предлагающая стекло в качестве метафоры преобразуемого «человеческого материала». При этом испытания, которым подвергается стекло, преобразуемое в произведение искусства (от огранки и обжига до кислотных ванн), становится аналогом тех испытаний, что должен пройти человек, чтобы стать «настоящей личностью», «прекрасной и светлой, как грань хрустала»⁶⁸. Слово «светлой» намекает на религиозный подтекст и надежду на преодоление собственной телесности и непрозрачности.

Аналогия «человек — стекло», развиваемая в этой «документальной повести», перекликается с фильмом Абрама Роома «Ухабы», проанализированным Эммой Уиддис, которая указывает, что в фильме «материал (стекло) связан с сюжетом и замыслом (“производство” нового советского человека) через ключевые закадровые ремарки в начале (“Вы знаете, как делается стекло?”) и

63 Перевод Александра Лукьянова: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=38422> (дата обращения: 11.03.2013). — *Примеч. перев.*

64 *Hughes R.* Op. cit. P. 175—176.

65 *Sowers R.* The Language of Stained Glass. Forest Grove: Timber Press, 1981. P. 40.

66 *Gottlieb C.* The Window in Art: From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting. New York: Abaris, 1981. P. 135.

67 Эту идею отстаивал, например, Бухарин (в 1917 году), а также поэт-футурист Сергей Третьяков, утверждавший, что футуристы стремятся «перековать» человечество.

68 См.: *Когин Ю.* Алмазная грань: Документальная повесть. М.: Профиздат, 1977. С. 75, 189.

в конце (“Вот как делается стекло”). Подобно стеклу, Павел [протагонист] переделан, он перевоспитан коллективом». Как показывает Уиддис, в период между 1928 и 1933 годами многие верили, что создание нового советского человека связано с перевоспитанием чувств, которое возможно лишь в том случае, если человек сознательно изменяет свои взаимоотношения с материальным миром; фильм «Ухабы» она рассматривает в данном контексте как попытку «создать модель индивидуального переживания, сформированного во взаимосвязи с тактильным ощущением». Уиддис утверждает, что фильм Роома стремится связать ощущение зрителя с процессом перерождения, который происходит с героем: «...его тактильные ощущения при производстве стекла способствуют его эмоциональному перерождению. Для зрителя <...> фильм предлагает параллельный процесс, привлекая к более полному сенсорному восприятию материальных свойств изображаемых объектов»⁶⁹.

Возвращаясь к формулировке Беннет, можем ли мы сказать, что стекло воздействует на нас потому, что мы в буквальном смысле отражаемся в нем? Вспомним хлебниковскую аналогию между стеклом и телом и восприятие стекла советскими архитекторами как живого организма. Осознаваемая «человечность» стекла связана со способом его производства — дающим ему жизнь дыханием мастера, — а также с формами, которые оно принимает, когда сосуд напоминает человеческое тело и кожу. Говоря словами немецкого романтика Новалиса, «люди — хрустальные сосуды для души»⁷⁰.

Художники, от Чернышевского до конструктивистов, наделяли стекло утопическими коннотациями. Стекло функционирует как кожа; стеклянные сосуды воскрешают в памяти разделение условий существования жизни — ощущения того, что наши тела суть вместилища души, духа, сознания. Мы чувствуем близость этого материала как идеализированной формы того, из чего сделаны мы сами. Поэтому мы наделяем его утопическими качествами, которых в реальности у него никогда не будет. Стекло заключает в себе столько противоречий: силу, устойчивость, возможность увековечения — обещание бессмертия и в то же самое время хрупкость на грани вероятности полного уничтожения. Эти противоречия напоминают нам о нашем собственном положении — балансировании между безопасностью и риском, в ожидании одновременно и защиты, и свободы.

Пер. с англ. Ольги Михайловой

69 Статью Эммы Уиддис «Социалистические чувства: Кино и создание советской субъективности» читайте в следующем номере «НЛО». Особенно примечательны кадры сценария, которые Уиддис цитирует в подтверждение приведенного выше утверждения: «Появляются большие стеклянные бутылки, “наполненные светом и воздухом <...>”, лица мелькают сквозь стекла различной толщины, гладко отполированная поверхность отражает фигуры людей. “Сквозь окно смотрит луна, освещая оборудование”, и “мерцает бутылочное стекло”». В этих примерах переход от взгляда на предмет к видению сквозь него так же важен, как в фильме «Кружева», который Уиддис сопоставляет с фильмом «Ухабы».

70 Цит. по: Ямпольский М. Наблюдатель: Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2001. С. 134, примеч. 56.

Ключевые слова: аффективный объект, политический фетиш, национальная идентичность, национализм, Святая корона св. Стефана

К и м Л е й н Ш е п п е л и

КОНСТИТУЦИОННЫЙ ТРЕПЕТ¹

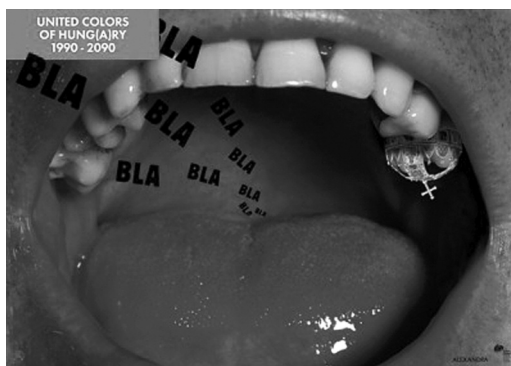
Tiszteletben tartjuk <...> a Szent Koronát, amely megtestesíti Magyarország alkotmányos állami folytonosságát és a nemzet egységét.

(Мы чтим <...> Святую корону, которая воплощает преемственность конституционного Венгерского государства и единство нации.)

*Преамбула Конституции Венгрии,
25 апреля 2011 года*



Венгерская Святая корона



Peter Pocs. «United Colors of Hung(a)ry 1990—2090 (Bla... bla... bla...)» (2000—2005)

25 апреля 2011 года президент Венгрии подписал новую конституцию, ставшую результатом секретной и спешной однопартийной интриги и еще более краткого публичного обсуждения. Опираясь на конституционное большинство в парламенте, новое националистическое правительство Венгрии изменило свою собственную конституционную основу всего лишь через год после официального избрания. Документ был подписан в понедельник после Пасхи, что не случайно, так как новая конституция напрямую связывает себя с венгерской христианской генеалогией, вновь делая корону св. Стефана основой венгерского конституционного законодательства.

Святая корона (венг. *Szent Korona*) становилась основой венгерской государственной жизни и ранее. Согласно официальной версии, первый венгерский король-христианин Стефан (имя, данное при рождении, — Вайк) получил корону от папы Сильвестра II в 1000 г., в результате чего Венгрия стала

1 Этот текст был подготовлен для конференции «Объекты аффекта: К материологии эмоций», прошедшей в Принстонском университете 4—5 мая 2012 года. Я благодарю Сергея Ушакина, вдохновившего меня заняться этим предметом, а также моих венгерских друзей, которые предостерегали меня от этой темы. Я также благодарю за помощь в вопросах культуры и законодательства Анну Уэсли и Иштвана Рева (культура) и Габора Хальмаи (законодательство).

европейским королевством. С тех пор Святая корона играла — физически — значительную роль в создании правительства страны и его легитимации. К концу XIII века Святая корона стала неизменной частью церемонии коронации, а к началу XIV века — неотъемлемой частью венгерского общественного права, каким оно предстает в первом венгерском своде законов (Трипартитум)². В то время как короны других государств появлялись и исчезали на политической сцене Европы, а новые монархи заказывали для себя венцы, соответствующие их размерам и эстетическим стандартам, венгры продолжали хранить верность своей древней короне. Венгерская Святая корона занимает буквально, а не только метафорическое место в дебатах о суверенности государства и власти короля.

Как следует из книги Эрнста Канторовича «Два тела короля», случай венгерской короны довольно необычен. Во многих европейских государствах разграничение личности и должности короля обычно происходило при помощи автономизации «двух тел» короля. Плотское, смертное тело короля могло умереть, но продолжало жить «сверхтело» короля как символ государственной политики³. Таким образом, несмотря на бренность тела, должность короля оставалась непреходящей. К концу Средневековья (если не раньше) сходное раздвоение королевского тела в Венгрии стало осуществляться по иному принципу: разграничение конкретных правителей и власти, которой они наделены, осуществлялось через разграничение личности короля и принадлежащей ему короны. Канторович пишет, что Венгрия в данном случае не опиралась на европейские образцы: «Венгрия провела между мистической Коронай и смертным королем крайне тонкую грань, однако корона св. Стефана как материальная реликвия, по всей видимости, предохраняла короля от культивирования собственного “сверхтела”»⁴. Другими словами, наличие у венгров Короны делало излишними концептуальные построения по разделению короля и его должности, а следовательно, личности и суверенности. Согласно венгерской теории государственности того времени, сама Корона как физический объект выступала свидетельством суверенности и власти, которые оставались неизменными, несмотря на смену реальных королей. Святая корона стала уникальным примером конституционного развития не только для Венгрии, но и для Европы.

В контексте современной политики в Венгрии возвращение Святой короны в центр конституционного порядка является, однако, весьма спорным шагом. Новая националистическая конституция, «продавленная» партией правых националистов «Фидес», ставит Корону в центр политического поля. Партии, представляющие «демократическую оппозицию»⁵, боролась против

2 «Opus Tripartitum Juris Consuetudinarii Inclyti Regni Hungariae» Иштвана Вербёци (1517).

3 *Kantorowicz E. The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology. Princeton: Princeton University Press, 1995 [1957].*

4 *Ibid.* P. 446.

5 Термин «демократическая оппозиция» в настоящее время используется в Венгрии для обозначения либеральных и социалистических (в основном центристско-левых и собственно левых) объединений. Это означает, что к ним не относится «Йоббик», неонацистская партия, которая также находится в оппозиции к правительству «Фидес» и которую левые партии не относят к «демократическим». Таким образом, «демократическая оппозиция» в Венгрии — это специальный термин, обозначающий левую часть политического спектра.

этой реставрации с тех пор, как Венгрия вышла из-под советского влияния в 1989 году. По мнению демократической оппозиции, символ монархии не может быть сердцевинной республиканского государства; кроме того, националистический контекст, неотделимый от Короны, глубоко нетолерантен, проникнут экспансионизмом и нетерпимостью. В свою очередь, защитники короны — растущая группа националистов, включающая как правящую партию, так и неофашистское правое крыло, — утверждают, что суверенитету Венгрии угрожают глобализация и европейская интеграция. Самые красноречивые из них настаивают на том, что реабилитация Короны объединит «народ Короны» на исторических «землях Короны», что в практических терминах означает аннулирование Трианонского договора, пересмотревшего границы Венгрии после Первой мировой войны.

С 1989 года конституционный статус Святой короны становился предметом активных дебатов несколько раз. Каждый раз Корона расширяла поле своего символического присутствия — она стала частью национального герба, а затем была перемещена в здание парламента, — однако всякий раз попытки ее легализовать получали отпор. И только со вступлением в силу 1 января 2012 года новой конституции страны Корона наконец стала официальной частью конституционного устройства Венгрии.

Центральное положение Святой короны в конституционных спорах в Венгрии обнажает процесс создания легитимной власти как в Венгрии, так и за ее пределами. Как я покажу далее, Корона выступает материальным основанием феномена конституционного трепета.

НАЦИЯ В СОСТОЯНИИ КОНСТИТУЦИОННОГО ТРЕПЕТА

Субъекты политики рутинно связывают власть и аффект с политическими объектами только для того, чтобы потом видеть в этих же самых объектах источник независимой власти. Это относится к национальным флагам, написанным конституциям, важным национальным памятникам. Святая корона также входит в эту группу предметов, являясь *аффективным объектом*.

Как объяснить тот аффект, который вызывает Святая корона? Защитники Короны отстаивают ее с чувством неподдельного трепета, т.е. такого аффективного состояния, которое связывает отдельного человека с коллективом и наделяет этот коллектив аффективной и идентифицирующей силой. Трепет — это коллективная форма фетишизации, в которой человек, связав тот или иной объект с непреодолимым аффектом, затем испытывает воздействие этого аффекта, «исходящее» уже от самого объекта. Аффективные объекты в этой ситуации сходны с экранными воспоминаниями (*screen memories*) Фрейда: излучая спроецированное содержание, такие воспоминания «усиливают» оригинал благодаря операциям неявного смещения⁶.

6 Фрейд разработал идею экрана в 1899 году в письме к Фляйссу, опубликованном в 1962 году под названием «Экранная память»: *Freud S. Screen Memories [1899] // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. London: The Hogarth Press; The Institute of Psycho-Analysis, 1962. Vol. III (1893–1899: Early Psycho-Analytic Publications). P. 299–322; доступно по ссылке: <http://www.pep-web.org/document.php?id=SE.003.0299A> (дата обращения: 11.03.2013).*

Пьер Бурдьё связывает *политический* фетишизм с ролью языка, в котором действие и речь взаимно конституируют друг друга. Так, например, закон наделяет правом того, кто получил большинство «голосов» в определенном «избирательном округе», «представлять» этот округ. Закон наделяет «властью» тех, кто избран действовать от имени своих сограждан. Таким образом — и как вычки в двух последних предложениях использованы для того, чтобы показать, как юридически сконструированные институты становятся *реальными*, — закон создает должностных лиц и наделяет их мандатами. Несмотря на то что в современном демократическом обществе политическая власть принадлежит гражданам, которые в любой момент могут вернуть ее себе, среди граждан существует тенденция *фетишизации* власти, т.е. представление о том, что у власти есть некий независимый от самих граждан источник.

В частности, политическая власть, делегированная конкретному человеку, начинает отождествляться с этим человеком как ее основным источником. Так, например, вместо того чтобы говорить о политике как о человеке, который временно сосредоточил в своих руках власть тех, чьи интересы он / она представляет, мы обычно говорим о том, что политик *имеет* должностную *власть*. Мы не говорим, что полицейские — это чиновники, которых закон временно наделил властью, — вместо этого мы скажем, что офицер полиции *обладает властью*. Именно это смещение в понимании происхождения власти в демократической системе — с гражданина на должность / институт — и создает основу для политической фетишизации, и в этом смещении ключевыми шагами являются проекция и воссоединение. Как замечает Бурдьё:

В роли политических фетишей выступают люди, вещи, живые существа, которые кажутся как бы обязанными лишь самим себе существованием, полученным от социальных агентов. А доверители обожают свои собственные создания. Политическое идолопоклонство как раз и заключается в том, что ценность, которой наделяется определенный политический деятель, — этот продукт человеческого мозга — выступает как объективное свойство личности, как обаяние, харизма, *ministerium* предстает как *mysterium*⁷.

Как отмечает Бурдьё, политическая власть (*ministerium*) может проявляться, как *будто*⁸ ее происхождение далеко от того, чтобы быть обыденным (*mysterium*). Политическая власть выглядит больше своего источника. Это относится, как следует из приведенной цитаты Бурдьё, не только к людям, но и к предметам, которые приобретают особое значение. Согласно Бурдьё, это особое значение исходит от человека, наделяющего им предмет, и тем не менее человеку, придающему это значение предмету, кажется, что оно является неотделимой принадлежностью этого предмета или человека.

Для Бурдьё, как и для Маркса и Фрейда, которые также анализировали фетиши, фетиш всегда начинается с проекции аффекта. Эта аффективная проекция на объект⁹ дает начало процессу, в ходе которого он превращается в нечто большее. Магической в данном случае выступает та часть процесса, когда объект, на который был спроецирован аффект, начинает, как кажется, демонстрировать

7 Бурдьё П. Делегирование и политический фетишизм // Бурдьё П. Социология политики / Сост., общ. ред. и предисл. Н.А. Шматко. М.: Socio-Logos, 1993. С. 236.

8 Анализ провокационной идеи «будто бы» см.: *Vaihinger H. The Philosophy of "As If" [1911]. Eastford: Martino Fine Books, 2009.*

9 Я буду использовать слово «объект» для обозначения любой цели аффективных проекций, будь то человек или текст.

собственную власть, в то время как источником этой власти является тот человек, что с восхищением смотрит на свое собственное творение, но не узнает его.

Хотя Бурдьё и отмечает, что подобные возможности фетишизации могут носить лишь коллективный характер (поскольку язык не является индивидуальным действием), он, однако, не описывает в подробностях сам механизм коллективных действий в этой сфере. В этом он не одинок: идея фетиша всегда встраивалась между психологией личности и коллективной социальной практикой, с Фрейдом на одной границе спектра и Марксом — на другой. Однако чтобы связать динамику фетиша с идеей конституционного трепета, нам понадобится более детальное описание того, как происходит коллективная проекция аффекта и как она возвращается к тем, кто был ее первоначальным источником.

Фетиш становится объектом священного трепета тогда, когда проекция непреодолимого аффекта осуществляется не в одиночку, но *группой* людей. В основе трепета лежит некий ошеломляющий аффективный опыт, т.е. «эмоциональная встряска», далекая от повседневного состояния и возможная лишь в ограниченных обстоятельствах (и в ограниченном количестве случаев). Состояние трепета обычно ограничено уникальным опытом — религиозностью, столкновением с природой в особенном и единственно прекрасном месте, политической преданностью одной (единственной) стране. Трепет — не то чувство, которое можно переживать повседневно. В сущности, именно неординарность — одно из качеств, по которым его можно опознать. Аффективная проекция в данном случае требует, чтобы объект («экран») был уникальным, воспринимался как нечто, обладающее уникальной силой.

Как и фетиш, трепет основан на проекции индивидуального аффективного опыта. Но эта проекция переживания не может быть индивидуальной — или, скорее, не может восприниматься как таковая. Те, кто вовлечен в процесс священного трепета, должны верить, что они не одиноки в этом состоянии; каждый, кто испытывает трепет, должен верить, что он — лишь один из участников большого проекта (или проекции)¹⁰. Когда человек чувствует, что его переживание объединяется с переживаниями других людей, которые также осознают уникальность объекта, тогда индивидуальное чувство подкрепляется и усиливается в процессе переживания. *Трепет*, собственно, и возникает в этом процессе усиления индивидуального аффекта аффектами, испытанными другими.

Проекция аффекта на объект не обязательно осуществляется современниками: они могут быть распределены во времени и пространстве. Более того, соучастники такого процесса могут также быть исключительно проекциями воображения, а не реально существующими людьми, поскольку для эффекта трепета достаточно *представления* о коллективной природе ошеломляющего чувства. Трепет может исключительно интенсивно ощущаться людьми, которые верят, что существуют в некоей неразрывной целостности, пронизывающей историческое время и пространство. Трепет также может возникать внутри тесно связанных групп, организованных здесь и сейчас. Но несмотря на то, что трепет может ощущаться как интенсивное индивидуальное состояние, он не может сформироваться, пока индивидуум не почувствует себя частью аффективно заряженной (хотя, может быть, и невидимой) группы людей.

Поскольку в состоянии (священного) трепета первоначальная аффективная проекция не может ограничиваться лишь одним человеком, власть объекта над отдельным человеком значительно превышает сходный аффективный

10 *Kaltner D., Haidt J.* Approaching Awe, a Moral, Spiritual and Aesthetic Emotion // *Cognition and Emotion*. 2003. Vol. 17. № 2. P. 297—314.

эффект фетиша, в котором (по крайней мере, согласно Фрейд) интенсивность привязанности к объекту обусловлена именно уникальной природой эмоциональной связи между человеком и вещью. В случае фетиша разрушение связи между аффектом и объектом может привести к избавлению от навязчивой эмоциональной привязанности к предмету (именно так психоанализ освобождает людей от одержимости фетишем). Обнажение аффективной связи с объектом демистифицирует и, таким образом, разрушает эту связь, заместившую изначальную травму, позволяя в итоге человеку освободиться от опутывавших его привязанностей.

Аффективный опыт, переживаемый в состоянии трепета, одновременно развертывается и на глубоко индивидуальном уровне, и на уровне публичном, что усложняет его демистификацию. Индивидуальная составляющая трепета обуславливает его интенсивность, а, в свою очередь, коллективный аспект трепета придает ему дополнительную силу и задает некие публичные рамки. Если человек начинает сомневаться в уместности своих чувств по поводу объекта, вызывающего трепет (или если он / она обнаруживает, что аффективная связь с предметом является результатом замещения личной травмы), то аналогичный опыт остальных может оказать дисциплинирующий эффект в поддержании аффективного соучастия.

Когда сомнениям индивидуума в непререкаемой власти объекта противостоит очевидность того, что *другие* испытывают к этому объекту *те же самые* эмоции, то под вопросом, скорее всего, оказываются *сомнения*, нежели сама аффективная проекция. В отличие от психоанализа, когда демонстрация (отсутствия) связи между аффективным опытом и его проекцией на объект в итоге освобождает объект от его замещающей функции, демонстрация процесса аффективной проекции в случае трепета может, напротив, укрепить существующую аффективную связь. Коллективный характер аффективного переживания, связанного с *данным* объектом, может служить существенным доводом в пользу подобной аффективной проекции при всей ее видимой иллюзорности. Устойчивость (и воздействие) трепета, иными словами, определяется числом трепещущих.

Коллективная проекция аффекта на объект «возвращается» к авторам проекций в виде силы, которая существует уже вне индивидуальных и психологических рамок. К участникам аффективных инвестиций возвращается их изначальный вклад вместе с интересом — в двойном значении этого слова. В первых, вклад усилен коллективной природой переживания, так что индивидуум, ощущающий трепет, получает больше, чем первоначально вложил в объект; во вторых, коллективное вложение делает сбор аффективных дивидендов более *интересным* индивидуально, поскольку затрагивает как мысли, так и чувства. Коллективный интерес к объекту увеличивает его власть над каждым отдельным человеком, который отзывается на это коллективное переживание собственным непрерывным вкладом в «копилку» общего аффекта.

Когда ошеломляющий аффект, коллективно спроецированный на объект, возвращается обратно к тем, кто активнее всего инвестировал его туда, объект начинает приобретать индивидуальность, волю и способность к аффективному воздействию. Иными словами, антропоморфизация объекта оказывается естественным следствием аффективной проекции. (Люди, которые внушают трепет, нередко выступают лишь объектом проекций со стороны тех, кто живет в состоянии трепета.) В конце концов, к тому, кто проецировал свой аффект на объект, возвращается сила, гораздо бóльшая, нежели он бы мог породить в одиночку. Выясняется, что объект излучает жизненную силу, которая

превышает рамки индивидуального вложения, поэтому объект переживается как сокрушительно мощный и достойный трепета. Трепещущий человек чувствует себя маленьким перед лицом великой силы, превосходящей его.

Во многих отношениях этот процесс коллективного проецирования (на объект) и обратного излучения аффекта («исходящего» от объекта) противоположен *отвращению*, при котором человек *отвергает* с большой аффективной силой нечто, что было частью его самого. Фрейд, как известно, характеризовал подобный процесс отращения, направленный на отторжение части себя, как истерию, отмечая, что «истерические симптомы — это не что иное, как “конверсия” принесенных для изображения бессознательных фантазий»¹¹, где «конверсия» обозначает процесс, в ходе которого нечто внутреннее проецируется вовне и после этого становится аффективно осязаемым как часть внешнего, видимого мира. Мне уже приходилось писать, что *отвращение* стало характерной чертой попыток создания конституций, инициированных коллапсом «режимов страха»¹²: полное отрицание недавнего прошлого послужило основой для интенсивных эмоций. Когда нации коллективно переживают ужасные моменты своей истории — например, связанные с геноцидом, массовым ущемлением прав человека, массовой деградацией личности, — то те, кому доводится стать авторами новых конституций, направленных на преодоление недавних ужасов, делают это с убежденностью, объяснимой лишь в терминах демонстрируемой ими аффективной избыточности¹³.

Говоря об аффективной траектории Святой короны, я буду рассматривать этот процесс, так сказать, наоборот. Защитники Короны, как я называю группу людей, отстаивающих центральную роль Короны в общественной жизни Венгрии, часто подчеркивают интенсивность своей привязанности к ней, и это чувство можно трактовать как отражение коллективной аффективной проекции, воспринимаемой автономно по отношению к индивидам, которые послужили ее источниками. В случае Короны этот эффект излучения особенно значим, поскольку он материализует воображаемое национальное сообщество венгров, которое хранило верность Короне вопреки времени и географии. Интенсивность священного трепета обусловлена верой в то, что Корона всегда служила организующим началом нации, делая своим присутствием эту нацию значительнее, мощнее и величавее.

Как объяснить этот процесс формирования благоговения в случае Святой короны? Я рассмотрю несколько конституционных генеалогий¹⁴ Короны,

11 Фрейд З. Истерические фантазии и их отношение к бисексуальности / Пер. А.М. Боковикова // Фрейд З. Собр. соч.: В 10 т. М.: Фирма СТД, 2006. Т. 6: Истерия и страх. С. 191.

12 Под «режимами страха» подразумеваются политические системы, основанные на массовом терроре. См.: Scheppele K.L. Constitutional Interpretation after Regimes of Horror // Legal Institutions and Collective Memories / Ed. by Susanne Karstedt. Oxford: Hart Publishing, 2009. P. 233–258.

13 Scheppele K.L. Aspirational and Aversive Constitutionalism: The Case for Studying Cross-Constitutional Influence through Negative Models // ICON (International Journal of Constitutional Law). 2003. № 1 (2). P. 296–324.

14 Термин Мишеля Фуко, означающий, что история всегда пишется в настоящем о прошлом и, таким образом, неизбежно сконцентрирована на событиях и идеях, кажущихся истоками настоящего. Рассмотрение генеалогии и ее рационального происхождения см. в: Foucault M. Nietzsche, Genealogy, History // Foucault M. Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews / Ed. by Donald F. Bouchard. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977.

созданных как самодельными историками, которые доказывали права Короны на центральную роль в венгерской конституционной идентичности, так и профессиональными историками, которые подходили к предмету исследования менее восторженно. Как я попытаюсь показать, прошлое может быть представлено как проекция современных проблем на пластичные реликвии прошлого — проекция, которая обрела свою собственную жизнь, выступая самостоятельно и независимо от тех, кто ее породил. Дело не в том, что рассматриваемые реликвии прошлого, создающие материальную основу для этих генеалогий, возникли из ничего; история как раз и призвана понять и объяснить то, что не помещается целиком в рамки настоящего (или в рамки сегодняшних аффективных проекций). Но реликвии не могут говорить современным языком; в разные моменты времени именно историки — как самодельные, так и профессиональные — придают жизнь этим немым свидетельствам. То, как люди спорят о своем прошлом, может сказать немало об их настоящем: о том, что кажется очевидным, а что — невразумительным; о том, что требует разъяснений для современной аудитории, а что — нет; о том, что оказывается в центре внимания при взгляде в прошлое, а что остается смутным пятном на периферии.

ЗАКОЛДОВАННАЯ КОРОНА

Святая корона привлекла много самодельных историков, людей, жаждущих установить, что Корона — это аффективный объект, обладающий уникальной силой. От профессиональных историков их отличает несколько важных черт. Говоря широко, самодельные историки, пишущие о короне св. Стефана, мало интересуются тем, что происходило в других странах в тот же период времени; в целом идея о том, что короны, подобные венгерской, могли существовать где-то еще, находится за пределами спектра их интересов. Они с ходу отвергают идею о том, что Корона, находящаяся в данный момент в здании венгерского парламента, может быть, не совсем тот объект, который они привыкли в ней видеть (об этом ниже). Защитники Короны также часто приписывают ей свойства самостоятельной личности и собственную волю или, если это им не удастся, объясняют удивительные исторические повороты судьбы чудодейственным влиянием Короны. В отличие от самодельных историков, большинство историков-профессионалов считают, что роль Короны в истории Венгрии периферийна и что она является скорее объектом воздействия, нежели субъектом действия. Для защитников Короны она — объект поклонения, вызывающий трепет, для профессиональных историков Корона — это всего-навсего «кусочек золота с драгоценными камнями»¹⁵.

С самого начала, когда Корона была передана в 1000 году папой Сильвестром II в дар Стефану, первому венгерскому королю-христианину, все в ее истории вызывает споры. Даже само «начало» является проблематичным: некоторые самодельные историки утверждают, что Корона была не получена от папы, а привезена из Центральной Азии во время миграции протовенгров на Запад¹⁶. Другие защитники Короны утверждают, что Стефан получил Ко-

15 *McNeil D.G.* Relocation of Hungary's Venerable Crown Provokes Political Furor: Clash over a Sacred Symbol/Nation Marks Its Millennium // *New York Times*. 2000. January 4th. P. 2.

16 *Csomor L.* *Ófelsége: A Magyar Szent Korona* [Ее величество: венгерская Святая корона]. Székesfehérvár: Private Publishing by László Hunyadi, 1996.

рону от папы, но немедленно принес ее в дар Деве Марии, тем самым освободя Венгрию от власти церкви¹⁷. Подобные споры о значении и роли Короны в истории Венгрии идут по поводу практически любого значительного события венгерской истории вплоть до конца XX века. При этом защитники Короны проводят прямую связь между подъемами и падениями Венгрии с «биографией» Короны. Если Короной пренебрегали, то Венгрия оказывалась покоренной. Если Корону почитали, то Венгрия процветала. Как утверждает один из главных защитников Короны, «Венгрия всегда справлялась (с неблагоприятными обстоятельствами. — *К.Л.Ш.*), если представители нации — к какой бы партии или группе они ни принадлежали — уважали доктрину Святой короны, если они могли объединиться вокруг Чуда Святой короны»¹⁸.

Однако спор об отношении к Короне в период между двумя мировыми войнами XX века занимает центральное положение в современной полемике. Первая мировая война закончилась разделом Австро-Венгерской империи, в состав которой входила Венгрия. И хотя конец империи означал, что впервые за многие века Венгрия вернула себе независимость, страна вступила в ряды новых государств униженной и подавленной. Согласно Трианонскому договору 1920 года, Венгрия потеряла почти три четверти своей исторической территории, а численность ее населения уменьшилась почти на две трети по сравнению с довоенной¹⁹. Такое унижение Венгрии, по мнению защитников Короны, явилось следствием ее забвения со стороны послевоенных лидеров страны.

Самодельный историк (и драматург) Иштван Кочиш винит послевоенного лидера 1918—1919 годов Михая Каройи, который «невежественно и бесчувственно пренебрег Короной. Отрекшись от идеи Святой короны и всего исторического общественного закона, он и его правительство сделали страну беззащитной»²⁰. Позднее, будто в подтверждение этого, Бела Кун в 1919 году создал коммунистическое правительство, основанное на терроре, но недолго просуществовавшее. С точки зрения защитников Короны, режим Куна был примечателен, главным образом, тем обстоятельством, что он попытался продать Корону на переплавку. Она уцелела лишь потому, что для нее не нашлось покупателя²¹. Восстановление независимости Венгрии, таким образом, не повлекло за собой немедленного восстановления центральной роли Короны в венгерской общественной жизни. И именно это обстоятельство, по мнению самодельных историков, позволило врагам Венгрии разбить ее на части по Трианонскому договору.

Согласно этому договору, в 1920 году Словакия вошла в состав новообразованной Чехословакии, а Хорватия и Воеводина — в состав Югославии.

17 *Zétényi Z.* A Szentkorona-Eszme Mai Értelme [Значение Святой короны сегодня]. Budapest: Püski, 1997.

18 *Kocsis I.* The Mystery and Doctrine of the Holy Crown: A Short Summary [англоязычный конспект двух венгерских книг Кочиша о Короне]; доступно по ссылке: www.hungarianhistory.com/lib/kocsis/kocsis.pdf (дата обращения: 11.03.2013).

19 *Vardy S.* The Impact of Trianon upon Hungary and the Hungarian Mind: The Nature of Interwar Hungarian Irredentism // *Hungarian Studies Review*. 1983. Vol. 20. P. 21—42.

20 *Kocsis I.* A Szent Korona Tana. Budapest: Püski, 1996. P. 6.

21 *Somogyi F., Somogyi L.* The Hungarian Holy Crown // *The Last Battle for Saint Stephen's Crown: A Chronological Documentation* / Ed. by Attila L. Simontsits. Toronto: Weller Publishing Co., 1983. P. 11.

Даже Трансильвания, в которой «великие протестантские лидеры венгерской Трансильвании (Erdély) провозгласили, что их основной целью должна стать Венгерская конституция Святой короны»²², была отдана Румынии. Венгрия, по мнению защитников Короны, была искалечена из-за того, что ее лидеры не смогли отстоять честь Короны. Кочиш пишет: «Трианон можно понять как наказание за отказ от идеи Святой короны»²³.

Что именно стояло за Трианоном? Кочиш пишет о предательстве соседей Венгрии, которые развили нечто вроде «трианонского психоза», представляющего собой «самое абсурдное и несправедливое из всех проявлений ненависти», в котором «агрессия не является ответом на агрессию; непрощающая ненависть может родиться из угрызений совести». По Кочишу, в Трианоне Венгрию предал чех Масарик, чьей «главной целью было уничтожение многонациональной Австро-Венгерской империи». В силе гнева, с каким описаны потери Трианона в этом тексте (вошедшем в книгу под названием «A Szent Korona Tana» — «Теория Святой короны»), можно увидеть, как начало работы по возврату утраченного будет отождествляться с идеей возвращения Короны²⁴.

Именно эта теория — о Трианоне как наказании за пренебрежение Короной — стала причиной того, что сегодня Корона воспринимается как символ движения за объединение всех этнических венгров и собирание венгерских земель (под защитой Короны). Трианон имплицитно присутствует в тексте принятого венгерским парламентом Закона 1/2000, первого закона нового тысячелетия, согласно которому Корона должна быть перемещена в здание парламента как символ суверенности государства:

Благодаря принятию христианской веры и становлению христианского государства венгры смогли противостоять врагам, стремившимся их уничтожить, смогли сохранить свою моральную целостность не только в победах и поражениях и пережить империи, которые, казалось, простоят вечно, <...> даже тогда, когда государство оказывалось побежденным и раздробленным (имеется в виду Трианонский договор. — *К.Л.Ш.*).

Святая корона живет в сознании нации и в традиционном венгерском общественном праве как реликвия, воплощающая единство и независимость Венгерского государства²⁵.

Преодоление Трианона стало сегодня главным боевым кличем венгерских правых. В 1920—1930-х годах болезненное переживание последствий Трианона заставило многих венгров поддержать адмирала Миклоша Хорти, оставшегося с 1920 по 1944 год регентом Венгрии. Чтобы править от имени Короны, Хорти фактически объявил себя регентом, несмотря на то что в государстве не было короля. «Перемены пришли после народного избрания Миклоша Хорти регентом Венгрии, — заявляет один самодетельный историк. — Корона с почетом охранялась в королевском Будайском дворце...»²⁶

22 *Kocsis I.* The Mystery and Doctrine of the Holy Crown.

23 *Kocsis I.* A Szent Korona Tana. P. 7.

24 *Kocsis I.* The Theory of the Holy Crown and the Trianon Psychosis // *Kocsis I.* A Szent Korona Tana. P. 163, 165.

25 Закон от января 2000 года «О памяти основания государства св. Стефаном и о Святой короне».

26 *Dombrády D.* The Travels and Adventures of Hungary's Holy Crown / Transl. by S. Zaytaki // The Last Battle for Saint Stephen's Crown. P. 699.

Во время режима Хорти корона, казалось, была везде и всюду. По закону 1/1920 Венгрия провозглашалась королевством (без короля), новый режим объявлял о преемственности исторической государственности и своих правах на земли короны св. Стефана²⁷. Принимая присягу, Хорти положил руку на Корону, поклявшись хранить древнюю венгерскую конституцию.

Своего пика эта очарованность Коронай достигла в 1930-х. Законом 34/1930 венгерские суды были обязаны заключать все приговоры словами «именем Святой короны». 1938 год, когда реорганизованная «Партия скрещенных стрел» (венгерские нацисты) впервые получила места в парламенте, был объявлен памятным годом св. Стефана, и Корона отправилась (вместе с самой главной национальной реликвией — десницей св. Стефана) в поездку по всей стране. Как указывают самодетельные историки, этот тур святынь вызвал бурные эмоции, поскольку «привлек к мистическому культу св. Стефана» толпы людей по всей Венгрии. Газеты писали о тысячах людей, желающих взглянуть на поезд: «Куда бы ни прибывал Золотой поезд, работники спешили с полей, несмотря на горячую летнюю пору, и многие выражали свое благоговение, преклоняя колени»²⁸. Другой корреспондент, описывая пребывание Короны в Будапеште, отмечал:

Это была не любопытная толпа в погоне за сенсацией, но несломленный, живой дух Венгрии, который терпеливо, без напора ждет возможности поклониться величайшему историческому сокровищу нашей страны и нашего народа, символу нашей свободы и независимости²⁹.

После огромного успеха празднования года св. Стефана в следующем году отмечалась 20-я годовщина победы той силы, что привела к власти Хорти (и Корону) (1939), а через год отмечалось 500-летие со дня рождения короля Матиаса Корвинуса (1940), который вернул Венгрии Корону после того, как она побывала в руках иноземцев. За это время появилось множество книг о Святой короне³⁰. По мере того как правительство становилось все более правым, некоторые наиболее пламенные противники Трианона говорили о «жизнеспособности и даже возможном расширении Империи святого Иштвана»³¹. Корона стала наиболее значимым символом этих притязаний. Формула «земли Короны» стала эмблемой требований возвращения исторической территории Венгрии. А формула «народ Короны» стала обозначать людей, когда-то живших под властью Венгрии.

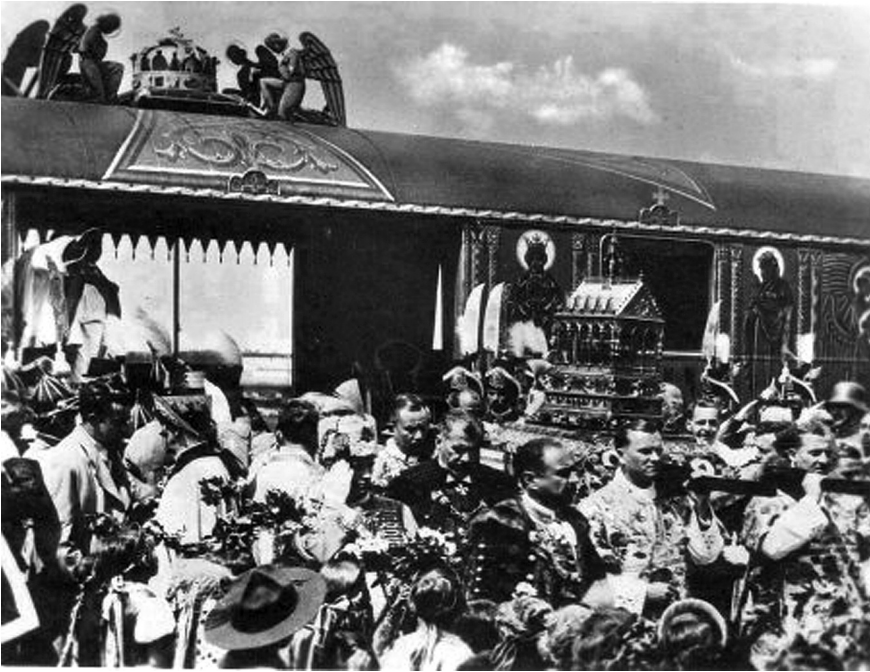
27 *Hajdú T., Nagy Z.L.* Revolution, Counterrevolution, Consolidation // A History of Hungary / Ed. by P.F. Sugar, P. Hanák, T. Frank. Bloomington: Indiana University Press, 1994. P. 312.

28 *Közi-Horváth J.* The 40th Anniversary of the Saint Stephen Memorial Year // The Last Battle for Saint Stephen's Crown. P. 24–35.

29 Цит. по: *Közi-Horváth J.* Op. cit. P. 26–27.

30 Вероятно, наиболее важной работой стала двухтомная «Szent István Emlékkönyv» [Книга памяти св. Стефана] (Budapest, 1938), изданная в связи с железнодорожным туром и демонстрацией Короны в столице. Кроме того, состоялась масштабная дискуссия о венгерском конституционном праве между Ференцем Экхартом и Аюшем Тимонином, в ходе которой большинство членов Венгерской академии права оказались по разные стороны в вопросе о значении Короны.

31 *Tilkovszky L.* The Late Interwar Years and World War II // A History of Hungary. P. 355.



Поезд Короны в 1938 году вез корону св. Стефана по венгерским деревням. На каждой остановке поезда собирались толпы народа, чтобы взглянуть на Корону, вместе с которой путешествовала реликвия — десница св. Стефана (<http://kutasi.blogspot.com/2012/05/14907-az-aranyvonat-budakeszi-multunk.html> (дата обращения: 25.03.2013)).

Для сторонних наблюдателей и критиков режима внутри страны 24-летнее регентство Хорти было временем коррупции и нетерпимости. Хорти продлевал срок своего правления на неопределенное время, манипулируя избирательными законами. Голосование было то тайным, то открытым; избирательные права то предоставлялись большинству населения, то нет. Под председательством Хорти правительство принимало законы, все более ограничивающие права евреев, и разжигало националистические чувства ради отмены Трианонского договора, что не могло понравиться соседям Венгрии.

Первый антисемитский закон был принят в Венгрии в 1920 году, в самом начале правления Хорти. Он устанавливал квоту на поступление евреев в венгерские университеты, равную их процентной доле в населении страны (6%). В 1930-е были приняты законы, ограничивающие права евреев на работу. К 1941 году, когда Венгрия приняла основные положения Нюрнбергских законов нацистов и законодательно запретила браки между евреями и не-евреями, страна уже стала частью фашистской коалиции, ведущей войну за передел территории. На волне растущего антисемитизма и воинственной риторики по отношению к соседям Корона занимала все более и более важное символическое место.

Участие Венгрии в войне на стороне Германии было осторожным балансированием между общими обязательствами, общей обороной и собственными интересами. И вопрос о том, в какой степени венгерская политическая элита разделяла идеологию немецкого фашизма, а в какой оппортунистиче-

ски использовала удачный момент для возвращения утраченных территорий, до сих пор является предметом горячих споров. Мы точно знаем лишь то, что, когда Хорти осознал, что война для Венгрии вряд ли закончится благополучно, и попробовал вступить в переговоры о сепаратном мире с союзниками, Германия ввела войска в Венгрию, установив там марионеточное правительство. В этот момент, как пишет защитник Короны Хальпер-Сигет, «сильная Корона [потеряла] своего слабого короля»³².

С этого момента истории о том, что происходило с Короной дальше, сильно различаются даже у самодеятельных историков. Некоторые из них утверждают, что непрерывность влияния Короны была нарушена, когда немецкие войска вошли в Венгрию в марте 1944 года, планируя свержение правительства³³. Но консервативные венгерские эмигранты утверждают, что влияние сохранялось гораздо дольше, прослеживая путь (и власть) Короны до самой капитуляции в 1945 году. Некоторые из самодеятельных историков даже считают, что Корона сделала Ференца Салаша — марионетку Гитлера — настоящим венгром.

Ференц Салаша занял пост председателя правительства и «национального лидера» 15 октября 1944 года. Правящей партией стали «Скрещенные стрелы». 4 ноября 1944 года Салаша принял присягу перед Святой короной, водруженной на пьедестал пред ним. Для чего Салаша понадобилась Корона? Хальпер-Сигет свидетельствует о следующем:

Он казался немцам наиболее подходящей кандидатурой на роль преемника регента Хорти <...>. Но вскоре после того, как Салаша вступил в должность, он разочаровал своих немецких учителей, радикальных коллег и однопартийцев. Под влиянием прекрасной дамы (Короны. — *К.Л.Ш.*) революционер стал кем-то вроде защитника прежнего режима. Салаша решил принять присягу перед Короной св. Стефана, предназначение которой заключалось в том, чтобы показать народу перемену в его взглядах³⁴.

Хальпер-Сигет рисует драматическую картину реакции присутствовавших в зале при появлении Короны:

При виде символа венгерской государственности и власти венгерских королей собравшимися овладело мистическое состояние. Люди падали на колени, были слышны сдавленные рыдания. Никто не обратил внимания на нового главу государства, провозглашенного «милостью Гитлера» и идущего позади Короны с видом кающегося грешника. Он и его подчиненные были, казалось, потрясены «этой драгоценностью», которая в ту ночь оказалась на пороге своего самого большого приключения³⁵.

Правительство Салаша начало свою деятельность с жестких мер по депортации более полумиллиона венгерских евреев в Освенцим — факт, о котором защитники Короны предпочитают молчать. В апреле 1945 года, когда советские войска были на подступах к Венгрии, Салаша бежал. При этом беглецы взяли с собой не только Корону, но и гвардейцев, которые не могли ее оставить. Пробыв недолго в Западной Венгрии, Салаша (с Короной) пересек австрийскую границу.

32 *Halper-Szigeth [E.A.] The Magic Crown Stolen, Kidnapped, Forfeited, Lost... / Transl. by Olga and Valér Fricke // The Last Battle for Saint Stephen's Crown. P. 45.*

33 *Kocsis I. A Szent Korona Tana. P. 290; Zétényi Z. Op. cit. P. 259.*

34 *Halper-Szigeth [E.A.] Op. cit. P. 42.*

35 *Ibid. P. 46.* Он не упоминает о том, как узнал об этом, хотя описывает все как очевидец. Кроме того, он не называет своего полного имени.

В Австрии, где правительство Венгрии собралось вместе в последний раз, кто-то предложил распилить корону на одиннадцать частей, чтобы каждый смог взять себе по куску. Однако гвардия Короны под командованием полковника Эрнё Пайташа воспрепятствовала этому. Вместе с несколькими членами правительства, намеренными защищать Корону до последнего, Пайташ с Короной осел в небольшом монастыре близ города Маттзее. Именно эту группу с удивлением и обнаружили американские войска, оккупировавшие Маттзее. 9 мая 1945 года американские военные докладывали, что «72 члена венгерского правительства были арестованы. <...> Группа включает 12 солдат, служащих охраной сейфа, в котором, как они заявляют, находится Корона Венгрии»³⁶. Однако когда исторический сундук был наконец-то вскрыт, в нем обнаружился только Святой меч. Корона исчезла.

Загадка исчезновения Короны была раскрыта довольно скоро. Полковник Пайташ и гвардия Короны сделали то, что защитники Короны делали и прежде много раз: при первых же признаках приближающейся опасности закопали ее в землю. Ситуация изменилась после того, как рядовой венгроамериканец, служащий в занявшей Маттзее американской армии, убедил Пайташа и гвардию Короны в том, что ей ничего не грозит. Полковник и его соратники решили отдать корону на хранение американцам. Майор Пол Карала из Седьмой армии описывал это так:

Лейтенант Эндриус и полковник Пайташ вошли в комнату и заявили, что они уходили прошлой ночью и вернулись с Короной. В комнату внесли старую, грязную бензиновую бочку. Полковник Пайташ вскрыл бочку, и оттуда извлекли три очень грязных и ветхих кожаных ящика. Они развалились сами собой. Корону, скипетр и Святое яблоко мы перенесли в мою ванную, где смыли с них всю грязь. Все это мы делали вдвоем с полковником Пайташем. Затем мы положили их на пол для просушки³⁷.

Так венгерская Святая корона перешла во владение армии США.

Во время передачи Короны полковник Пайташ настоял на том, чтобы Корона и королевские регалии рассматривались не как военные трофеи, а как собственность венгерской нации, переданная на временное хранение американцам до тех пор, пока в Венгрии не появится законное правительство. Он взял у американской армии расписку в получении Короны, и она была отправлена вместе с другими ценностями из Европы в Америку. Корона св. Стефана была привезена в Форт-Нокс и хранилась там с конца войны до 1978 года³⁸, когда американский президент Джимми Картер решил вернуть ее Венгрии, несмотря на громкие протесты венгерских эмигрантов — ярых антикоммуни-

36 Headquarters Seventh Army, Office of the AC of S, G2. Unclassified History of US Acquisition of the Custody of the Hungarian Coronation Regalia // The Last Battle for Saint Stephen's Crown. P. 525.

37 Ibid. P. 524—525.

38 Иштван Рев рассказал, как Мэтью Немец, в то время консультант Госдепартамента, отправился в Форт-Нокс, чтобы произвести осмотр короны. Она хранилась за стальной дверью, в стальном ящике, несомненно, в безопасности. Но когда Немец открыл ящик и увидел Корону, он заметил, что крест на ней погнут. Он немедленно решил, что корону повредили американцы и крест погнут во время неаккуратной транспортировки из Европы. Он хотел поправить его. Боясь делать это самостоятельно, он попросил венгерское правительство прислать экспертов в Форт-Нокс для помощи в реконструкции Короны, но побоялся рассказать, в чем

стов, которые считали, что возвращать Корону оккупационному правительству нельзя ни при каких условиях.

После возвращения в Венгрию Корона была выставлена в Национальном музее в соответствии с подписанным во время ее передачи соглашением, по которому она должна была всегда храниться в месте, доступном широкой публике. Там Святая корона находилась до тех пор, пока в первый день нового тысячелетия — 1 января 2000 года — не была перевезена в здание парламента и торжественно помещена в большую ротонду.



Фотография кануна нового тысячелетия: перед парламентом, куда должна была прибыть Святая корона, положена красная ковровая дорожка. Фотография публиковалась под заголовком: «Вся Венгрия встречает новое тысячелетие» (2000) (<http://cyberpress.sopron.hu/article.php?id=2786> (дата обращения: 25.03.2013)).

КОРОНА ГОВОРIT САМА ЗА СЕБЯ

До сих пор мы не касались ключевого момента в истории Короны: ее происхождения. В большинстве произведений ее защитников о Короне св. Стефана говорится так, будто никаких сомнений в том, что предмет, находящийся в настоящее время в здании парламента, действительно является Короной св. Стефана, нет.

Но даже самые очевидные вещи могут стать поводом для спора. Профессиональные историки искусства сходятся в том, что Святая корона в ее настоящем виде не могла быть получена королем Стефаном от папы. Одного взгляда на корону достаточно, чтобы понять суть проблемы³⁹. Венгерская корона представляет собой обод (круглый, как свадебный венец), к которому сверху прикреплены пластины в форме креста с загнутыми вниз концами. Корона, несомненно, состоит из двух частей, внутри виден грубый шов на месте соединения

именно состояла вина американцев. Когда представители Национального музея прибыли в Кентукки и увидели погнутый крест, они разразились слезами. Погнутый крест был, несомненно, знаком того, что перед ними действительно была Святая корона. (Беседа с Иштваном Ревом состоялась 15 марта 2000 года в Будапеште.)

39 Детальные фотографии короны см. в: *Lovag Z. A Magyar Koronázási Jelvények* [Регалии венгерской коронации]. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1986.

частей. Обе части сделаны из золота и украшены драгоценными камнями и миниатюрами по эмали, но на этом сходство частей заканчивается. Все миниатюрные портреты на верхней части короны снабжены латинскими подписями, но все портреты на нижней части Короны подписаны по-гречески.

Но откуда взялся греческий язык на короне, прибывшей из Рима? Скорее всего, нижняя часть короны ведет свое происхождение не из Рима, а из Константинополя. Раскол между Римом и Константинополем, положивший начало разделению христианства на католицизм и православие, состоялся вскоре после коронации Стефана, когда между двумя империями шла яростная борьба за влияние на пограничные страны, их умы и сердца. Венгерская корона представляет собой два спаянных куска золота и, вероятно, соединение двух религиозных и политических традиций.

Но если Святая корона, которая сейчас хранится в парламенте, — это не корона св. Стефана, то получал ли Стефан *вообще* какую бы то ни было корону от папы? На самом раннем изображении — на королевской мантии, датированной 1031 годом, — корона, использованная при коронации Стефана, представляет собой обод, украшенный драгоценными камнями, сходный с теми, что носили в этот период императоры Священной Римской империи и польский король Мешко II. Большинство медиевистов считают, что Стефан был коронован подлинной римской короной, но они также считают, что по разным причинам изначальная корона была отправлена обратно⁴⁰.

Так чья же корона считается короной св. Стефана?

На этот вопрос нет прямого ответа. Есть мнение, что верхняя часть Короны была «частью усыпальницы святого Стефана»⁴¹, это мог быть крест, украсивший мертвое (а может быть, и живое) тело короля. Нижняя часть, вероятно, могла быть короной византийской жены потомка св. Стефана, короля Гезы⁴², полученной в дар от императора Михаила VII Дукаса по случаю брака, заключенного в конце XI века. Лучшим доказательством этой теории служит то, что на нижней части короны есть портрет императора, подписанный по-гречески⁴³. Две части были соединены, по-видимому, в конце XI или в XII веке (по некоторым версиям, не позднее XIII века)⁴⁴.

Разновременное происхождение короны не мешает ее поклонникам восторгаться ею, считая ее единым целым. Нужно, впрочем, отметить, что до правления Хорти корона публично не выставлялась и даже во время путешествия в 1938 году по всей стране на специально сконструированном поезде

40 Györfy G. King Saint Stephen of Hungary. Boulder, CO: Social Science Monographs, 1994. P. 96–97.

41 Ibid. P. 164–165. См. также: Kelleher P. The Holy Crown of Hungary. Rome: American Academy in Rome, 1951. P. 95–97.

42 Kosztolnyik Z.J. Five Eleventh Century Kings: Their Policies and Their Relations with Rome. Boulder: East European Monographs, distributed by Columbia University Press, 1981. P. 91. Новое доказательство подтверждает гипотезу о том, что корона предназначалась женщине: Hilsdale C.J. The Social Life of the Byzantine Gift: The Royal Crown of Hungary Re-Invented // Art History. 2008. Vol. 31. P. 602–631.

43 Tóth E., Szelényi K. A Magyar Szent Korona: Királyokés Koronázások [Венгерская Святая корона: Короли и коронации]. 2nd edition. Budapest: Kossuth Publishers, 2000. P. 19. См. также: Kosztolnyik Z.J. Op. cit. P. 91.

44 См.: Kelleher P. Op. cit. P. 97–107. Юлиус Моравчик датирует соединение временем правления Белы III (1172–1196): Moravcsik J. The Holy Crown of Hungary // Hungarian Quarterly. 1938–1939. Vol. 4. P. 666.

люди могли видеть ее на расстоянии, не позволяющем увидеть надписи. Однако с 1978 года и до самого переезда в здание парламента в 2000 году Корона находилась на всеобщем обозрении в Национальном музее. Эта доступность Короны нисколько не повлияла на доводы тех, кто был и остается абсолютно уверен в том, что данный объект — это действительно корона св. Стефана. История происхождения Короны, судя по всему, слишком прочно укоренилась в венгерской мифологии, для того чтобы настоящая Корона могла стать материальным опровержением мифа о ней самой. Во время парламентского заседания в 1999 году, посвященного планам по перемещению Короны в здание парламента, ни один человек не упомянул о том, что она не имеет ничего общего со св. Стефаном.

Как реагируют защитники Короны на многочисленные противоречивые свидетельства, которые предоставляет сама корона? Например, наличие портрета византийского императора на нижней части Короны, сзади по центру, Пап считает следствием заговора против Венгрии⁴⁵. Это подлое деяние самодеятельные историки приписывают королю Иосифу II, монарху XVIII века, единственному венгерскому королю, который отказался поклясться в верности Короне. Как единственный король, обладавший Короной и не признавший ее власти, Иосиф II оказался подходящей кандидатурой на роль отрицательного героя драмы Короны. По мнению одного историка, первоначально на нижней части короны сзади располагалось изображение Марии, древней богини-покровительницы Венгрии (Nagyboldogasszony / Szűz), которая после перехода от язычества к христианству на более поздних изображениях стала Девой Марией. Как утверждает Пап, Иосиф II приказал удалить с короны изображение Девы Марии и заменить его портретом византийского императора, чтобы «осуществить перепрограммирование». Иными словами, ничто не сможет остановить врагов венгерского государственности, решивших осквернить святые образы венгров.



Слева — выполненный по эмали портрет святого Петра с латинской подписью с верхней части короны. Справа — портреты святых Космы и Дамиана с греческими подписями с нижней части короны (<http://ezotop.hu/multunk-jelenunk-jovonk/item/1653-a-magyar-szent-korona-zom%C3%A1nck%C3%A9peinek-kozmikus-%C3%A9rtelmez%C3%A9se> (дата обращения: 25.03.2013)).

45 Цит. по: *Kocsis I. A Szent Korona Tana*. P. 62—63.

ФИНАЛ

Итак, мы увидели, что самодеятельные историки — защитники Короны конструируют различные версии истории материального объекта, приписывающие ему магические качества, свойства живого существа, судьбоносные решения и собственные убеждения. Как я пыталась показать, эти свойства, приписываемые Короне ее защитниками, связаны с особым аффективным состоянием — трепетом, вызванным Короной⁴⁶.

Нарративы самодеятельных историков, о которых шла речь в этой статье, обычно остаются за рамками обсуждений сегодняшней «демократической оппозиции» в Венгрии. На фоне исследований профессиональных историков Венгрии и профессиональных историков Короны творения самодеятельных историков отменяются как суеверный вздор. Мои попытки убедить представителей интеллигенции, относящих себя к демократической оппозиции, в том, что самодеятельная история может выступать специфическим выражением стремления к национальной идентичности, успехом не увенчались. В свою очередь, самодеятельные историки отвечают оппозиции тем же, считая либеральных интеллигентов врагами Венгрии.

Самодеятельная история Святой короны была полностью исключена из политического дискурса венгерской элитой, пришедшей к власти после 1989 года. Собственно, во многом именно это и стало причиной того, что правительство, избранное в 2010 году, посчитало себя вправе избавиться от конституции 1989 года. Конституционная революция, происходящая в настоящее время в Венгрии, представляет собой процесс, который мог бы прекрасно объяснить Фуко: это восстание знаний, находившихся в подчинении.

Что мы можем извлечь из этой истории об исключительной роли Святой короны в современной политической жизни Венгрии? Для защитников Короны в период между двумя мировыми войнами и для ее сегодняшних сторонников она стала *политическим фетишем*. Как напоминает нам Бурдьё, граждане, наделяющие определенный предмет властью, склонны считать, что этот предмет обладает властью независимо от них: «В роли политических фетишей выступают <...> вещи <...>, которые кажутся как бы обязанными лишь самим себе существованием, полученным от социальных агентов. <...> *Ministerium* предстает как *mysterium*»⁴⁷. Для тех, кто проиграл в ходе постаббурбургских и посткоммунистических преобразований в Венгрии — а именно таким было положение большинства защитников Короны, пока их негодование не было мобилизовано политиками правого крыла в прошлом и нынешнем веке, — Корона стала объектом аффективной привязанности к воображаемой общности, напоминавшим о романтическом прошлом, когда Венгрия была по-настоящему великой.

Наша концепция трепета помогает понять, как это может происходить. В переломные моменты венгерской истории Корона оказывалась для части населения, лишенной гражданских прав, устойчивым центром венгерской национальной идентичности. Те, кто верил в Корону, наделяли этот объект аф-

46 Я рассматривала здесь высказывания писателей, появившиеся в последние 35 лет, но чувство благоговения перед короной зафиксировано и в более ранних произведениях, созданных во времена революции 1848 года и в годы правления Хорти. Обзор этой литературы войдет в книжную версию статьи.

47 Бурдьё П. Указ. соч. С. 236.

фективной силой, и именно этот коллективный процесс, происходивший в Венгрии раньше и происходящий в стране сейчас, придает Короне особую значимость. Как мы и предсказывали, люди, в которых Корона вызывает трепет, как правило, не осознают того, что они испытывают на себе проекцию собственного аффекта. Точнее, речь в данном случае идет не только о собственном аффекте, но об аккумуляции коллективного аффективного заряда. Подобно другим аффективным объектам, Корона как будто говорит со своими почитателями своим собственным голосом.

Трепет — это сильнейшее эмоциональное состояние, которое связывает отдельного человека с обширным коллективом и придает этому коллективу аффективную силу, конструирующую его идентичность. В случае современной Венгрии Святая корона св. Стефана стала вызывающим трепет объектом в самой сердцевине нового национализма.

Пер. с англ. Ольги Михайловой