

«Историк в деталях»:

ИЗОБРАЖЕНИЕ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_326

Бёрк П. Взгляд историка: как фотографии и изображения создают историю / Пер. с англ. А. Воскобойниковой.

М.: Бомбора; Эксмо, 2023. — 363 с. — 2000 экз. — (Фотография как искусство).

В 2023 г. галерея Тэйт впервые за десять лет провела реэкспозицию основных залов¹. Цель обновления постоянной экспозиции — представить более сложную картину британского искусства от 1500-х гг. до наших дней, погрузив произведения в социальный и политический контекст своего времени, а также включив имена женщин и всех тех, кто не был представлен в официальном каноне истории британского искусства. Чтобы проследить связь художественного творчества и коллекционирования с условиями империи, в первую очередь трансатлантической работорговлей и неравенством, к работе в музее в качестве консультантов были привлечены профессиональные историки. Проявить невидимую прежде историю предполагалось не только с помощью развернутых экспликаций, но и путем добавления в экспозицию особых «проводников» — исторических артефактов и современных произведений искусства.



Известный специалист по истории рабства профессор Питтсбургского университета М. Редикер предложил выставить в галерее, рядом с картиной У. Тёрнера «Кораблекрушение» (1835), оригинал или точную копию «ящика наказания» — устройства, использовавшегося для пыток женщин-заключенных на подобных тёрнеровскому кораблях. Именно на таких судах осужденных женщин отправляли в Австралию прямиком из здания женской тюрьмы, в которой сейчас расположен сам музей Тэйт. Для того чтобы добиться большего эффекта в представлении идеи государственного насилия в Англии и максимально проявить тему протеста в работах Тёрнера, историк порекомендовал воссоздать объект в натуральную величину. Ди-

рекция музея отклонила предложение Редикера, мотивируя это недостаточной достоверностью (а тот ли это корабль?), довлеющим присутствием самого экспоната в музее, который скорее отпугнул бы посетителей, чем привлек их к размышлению, а также нежеланием спровоцировать скандал в СМИ, который отвлек бы внимание от реэкспозиции. Взамен галерея предложила компромиссное решение — выставить фотографию устройства, чем вызвала негодование историка, который считал это недостаточно радикальным жестом, подрывающим силу искусства. Скандал все-таки произошел, Редикер разорвал отношения с музеем, назвав случившееся проявлением цензуры и в целом тревожной ситуацией.

1 См.: *Trilling D.* At Tate Britain // London Review of Books. 2023. June 9 (<https://www.lrb.co.uk/blog/2023/june/at-tate-britain>).

Этот эпизод показывает не только тесное переплетение истории изображений и колониальной истории, опыт включения изображений в современный рассказ об истории бесправных², но и ставит вопрос о роли историка в публичном пространстве, куда он, с одной стороны, входит под флагом экспертного знания, а с другой — не имеет особых предпочтений перед другими игроками — участниками дискуссии, причем никакие аргументы истинности не гарантируют успешности его высказывания. В этом контексте русское издание классической работы профессора культурной истории Кембриджского университета Питера Бёрка выглядит особенно актуальным. Тем более что изложение в ней ведется именно с позиции профессионального знания. В оригинале книга впервые вышла в серии «История в образах» лондонского издательства «Reaktion», которая была начата еще в 1995 г. и сама по себе является важной вехой в процессе обретения визуальным «видимости» в среде историков.

Оригинальное заглавие книги можно перевести так: «Свидетельство очевидца: использование изображений в качестве исторических доказательств»³. Русское издание получило новое заглавие и эпиграф в виде высказывания американского фотографа первой половины XX в. Л. Хайна: «Фотографии не способны лгать, но лжецы умеют фотографировать». На обложке разместили черно-белый снимок французского фотографа XIX в. А. Штала с экзотическим видом пальм в Рио-де-Жанейро 1860-х гг. И новое заглавие, и оформление можно объяснить желанием привлечь внимание широкой аудитории, чей спрос на литературу о фотографии, кажется, только растет. А можно увидеть в них и результат проделанной за двадцать с лишним лет работы по признанию за фотографией особого места среди других типов изображений.

Пожалуй, для историка фотография действительно имеет особый статус: новую технологию прочили ему в помощницы с момента ее появления (с. 31). Не случайно З. Кракауэр однажды сравнил методы работы «отца научной истории» Л. фон Ранке и его современника, одного из изобретателей фотографии Л. Даггера. Вполне возможно, пишет Бёрк, наше чувство исторического знания трансформировалось под влиянием фотографии, ведь теперь, чтобы убедиться в истинности события, нам нередко нужно увидеть его снимок (с. 32). Автор также отмечает важность для истории изображений двух «производственных» революций, приведших к массовому распространению образов: появление техник печати в XV—XVI вв. и распространение фотографии, телевидения и кино в XIX—XX вв. Пожалуй, на этом размышления Бёрка об особом статусе фотографии в работе историка заканчиваются.

Значения свидетельства и документа не закреплены в книге за фотографией или каким-то другим конкретным средством изображения: *любое* изображение может служить историческим свидетельством, «всем есть, что рассказать тем, кто изучает историю» (с. 21). На страницах издания соседствуют самые разные изображения: росписи на древнегреческих вазах и римские мраморные рельефы, путевые зарисовки и классические живописные полотна, ксилографии сторонников Реформации и средневековые гобелены, деревянные распятия, восточные миниатюры, карикатуры из сатирических журналов XIX века, кинокадры, фотографии войны во Вьетнаме, рекламный плакат мыла «Samey». Иллюстрации, представленные в книге, наводят на мысль об обширном каталоге, где отдельные единицы ранжируются по хронологии и культурам, но отнюдь не по характеристикам раз-

2 См. об этом: *Гурьева М.* Вернакулярная фотография между институцией и субъектом: проблемы и подходы (обзор исследований) // Новое литературное обозрение. 2023. № 182. С. 424—433.

3 *Burke P.* Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. L., 2001.

личных типов изображений. «Мы на свой страх и риск игнорируем разнообразие изображений, художников, использование изображений и отношение к изображениям в разные исторические периоды», — такими словами предвещает свою работу автор (там же). Он уделяет особое внимание сюжету и содержанию изображений, но не фокусируется на границах между средствами выражения, поэтому акцент на фотографии, заявленный на обложке русского издания, так и останется невыполненным обещанием.

Большинство представленных в книге снимков — репортажные кадры или пересъемка других произведений искусства, которая не проблематизирована в качестве фотографической репродукции⁴. Намеренно отбирая именно документальные снимки, Бёрк на их примере стремится развенчать идею «фотографического реализма» и привлечь внимание к постановочной природе фоторепортажа, а также напоминает, что выражение «документальная фотография» — продукт конкретных задач своего времени (социальных реформ правительства США в 1930-е гг.). Но, поскольку специфический язык фотографии не попадает в поле внимания автора, разговор не выходит за рамки обсуждения степени достоверности изображений. Бёрк не рассматривает более широкий контекст природы фотографического изображения и его влияния на изменения значения документального, как не рассматривает и документальную фотографию в ряду других — художественной, вернакулярной.

Чем бы ни были вызваны отмеченные выше особенности русского издания, попробуем воспользоваться ими как поводом к размышлению. Смена фокуса со «свидетельства очевидца» на «взгляд историка» предлагает читателю определенную перспективу. Попытаться удержать зазор между очевидцем и историком — значит оказаться перед важным методологическим вопросом и напомнить о несводимости друг к другу позиций свидетеля и наблюдателя, или *зрителя*, разница между которыми кроется прежде всего в отсутствии или наличии дистанции по отношению к объекту.

Слово *eyewitnessing* в оригинальном заглавии отсылает к ключевой идее книги Бёрка: «...изображения, подобно текстам и устным свидетельствам, являются важным историческим источником. Они фиксируют свидетельство очевидца» (с. 17). Прояснить значение этого термина можно, обратившись к другой статье Бёрка⁵, в которой он упоминает понятие «аутопсия» (др.-греч. αὐτός 'сам' + ὄψις 'зрение') византийского ученого XV в. М. Хрисолора. Аутопсия, или *eyewitnessing* (что для Бёрка означает также возможность «видеть собственными глазами»), подразумевает свидетельство, которое несут в себе материальные «останки» — не случайно в медицине термин «аутопсия» обозначает процесс вскрытия тела с целью установления причины смерти. Такими останками с точки зрения греческого гуманиста могла быть, например, скульптура, способная дать ответы на вопросы о том, какое оружие было у древних народов, какую одежду они носили, как вели войну или как выстраивали защитные укрепления⁶.

4 И в целом можно отметить нечувствительность Бёрка к материальным характеристикам документа, стирание которых — неустранимая часть превращения оригинала в репродукцию. Так, одним из важных преимуществ изображения перед, например, архивным текстом он называет простоту его воспроизведения при публикации: «...чтение может занять несколько часов, в то время как картина или фотография часто легкодоступны, особенно в воспроизведении, и их сообщение можно считать довольно быстро» (с. 357).

5 *Burke P. Images as Evidence in Seventeenth-century Europe // Journal of the History of Ideas. Vol. 64. No. 2. 2003. P. 273—296.*

6 *Ibid. P. 276.*

Прочитывая М. Фуко: «...то, что мы видим, никогда не зависит от того, что мы говорим» (с. 59), — Бёрк заключает: изображения говорят, но при этом они немые. Но если Фуко ставит в центр своей аргументации тщетность перевода видимого (вещи) в говоримое (слово)⁷, указывая тем самым на фундаментальную проблему «очевидца», или свидетеля, неспособного от немоты пробиться к речи, то Бёрку разговорить свидетельства (изображения) представляется хотя и сложной, но в принципе выполнимой задачей: изображения, пишет он, «немые свидетели, и их показания трудно вербализовать» (с. 18). Вопрос о методе, то есть о том, как историку изучать изображения, оказывается наиболее важным в этой логике и подразумевает не столько рефлексию о способе письма (как это можно видеть у Фуко, который пишет о необходимости создания особого языка для работы с изображениями — «серого, безымянного, всегда скрупулезного и повторяющегося»⁸), сколько приобретение навыка задавать правильные вопросы, надлежащим образом настроить фокус внимания.

В отличие от Фуко, предлагавшего вооружиться «незнанием» и намеренно выступать в роли «профана», чтобы отстраниться от готовых интерпретаций историков искусства⁹, Бёрк обращается к достижениям коллег и предшественников, чтобы подступиться к изучению изображений во всеоружии, и настаивает на необходимости повышать визуальную грамотность и вводить критику визуальных источников наравне с другими историческими дисциплинами. Книга проникнута дидактическим стремлением осветить подходы, которые могут помочь изучению визуального (например, Бёрк включает в изложение обзор по истории ориентализма или посвящает одну из глав структурализму). Под одной обложкой собраны многочисленные образцы толкований изображений, выполненные историками разного времени, и в библиографии издания насчитывается не менее трехсот авторов. В качестве объединяющего ядра для разросшегося «цеха» историков (историков технологий и моды, урбанистов и историков гендерных отношений, историков архитектуры и театра, сельского хозяйства и военного дела, религии и экономики...) у Бёрка выступают классики истории культуры Я. Бургхадт, Й. Хейзинга, А. Варбург и его последователи Э. Панофский и Э. Гомбрих.

Итак, какого же рода свидетельства нужны историку и кто тот очевидец, который способен их предоставить? Таким очевидцем является, например, художник Я. ван Эйк, подписавший картину «Портрет четы Арнольфини»: «Ян ван Эйк был здесь» — так, словно «выступил в качестве свидетеля на свадьбе» (с. 17). Примером свидетельства может служить и особая перспективная схема построения пространства, определяющая место зрителя: начиная с древних греков, художник в соответствии с этой схемой мог изобразить лишь то, что очевидец действительно способен увидеть с определенной точки в определенный момент, — Гомбрих назвал это «принципом очевидца» (там же)¹⁰. Это и стиль, который итальянский живописец Раннего Возрождения В. Карпаччо назвал «стилем свидетеля», указав тем самым на любовь своих современников к деталям, на приверженность художников

7 М. Фуко писал об изображениях в связи с картинами Д. Веласкеса и Э. Мане: *Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук* / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб., 1994. С. 41—53; *Он же. Живопись Мане* / Пер. с фр. А.В. Дьякова. СПб., 2011.

8 *Фуко М. Слова и вещи*. С. 46.

9 *Фуко М. Живопись Мане*. С. 19.

10 Итальянский ученый, философ, архитектор Л.Б. Альберти довел понимание этого правила до совершенства, назвав раму окном, через которое зритель (beholder) смотрит в мир картины (см.: *Gombrich E.H. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, NJ, 1984. P. 123).

и меценатов к картинам, которые выглядели «так же достоверно, как показания и доказательства в суде» (с. 18). Характерно, что Бёрк находит примеры этого стиля и в голландской живописи XVII—XVIII вв., и в поздних исторических фильмах, например в фильме Р. Росселлини «Людовик XIV приходит к власти» (1966), где признаками стиля «очевидца» служат отсутствие монтажа и участие непрофессиональных актеров¹¹.

«Документальный», или «этнографический», стиль также «относительно надежен» (с. 25). Под ним Бёрк подразумевает изображения, созданные для «документальной фиксации», например запечатленные на бумаге римские руины или обычаи экзотических народов. Это и сделанные в естественных условиях наброски из жизни индейцев Вирджинии, выполненные художником Дж. Уайтом в 1584—1593 гг., и портреты гавайцев и таитян, сделанные чертежниками, сопровождавшими Дж. Кука в его плаваниях, и выполненный с натуры рисунок Э. Делакура, изображающий арабских женщин, и увековеченные во время военных походов сцены сражений — от походов Карла V до войны во Вьетнаме.

Однако показания очевидца предъявляют главным образом свидетельства его заблуждений. Обращаясь в первой главе к фотографиям и портретам, которые кажутся наиболее «простыми» и «ясными» историческими свидетельствами, Бёрк вводит одну из базовых для него установок при работе с изображениями. Он напоминает, что очевидец является носителем вовсе не «невинного взгляда» (*innocent eye*), «якобы объективного, свободного от любых заранее заданных ожиданий или предубеждений» (с. 27), а лишь точки зрения, во многом сформированной под влиянием интересов пропаганды, стереотипов о Другом, культурных условностей и требований жанра. Все эти формирующие взгляд условия и становятся предметом внимания историков: «Материальный образ — доказательство ментального/метафорического образа себя или других» (с. 48). «Мы всегда видим как бы запечатленное мнение (*painted opinion*), — пишет Бёрк, — именно “взгляд на общество” как в идеологическом, так и в визуальном смысле» (с. 223). Еще более незавидно положение зрителя фотографического изображения — у него просто «нет выбора», он смотрит на мир «в момент спуска затвора», утверждает вслед за критиком А. Трахтенбергом Бёрк (там же). Зато такой выбор есть у историка, который и призван зафиксировать *дистанцию* между создателем изображения и объектом — большую или меньшую, особенно сильно заметную в изображениях Другого, выраженную в том числе в отношении к объекту: романтизирующем, идеализирующем, проникнутым уважением или презрением, критикой или насмешкой.

Дальнейшая структура книги во многом обусловлена логикой, согласно которой изображение имеет две стороны — явную и скрытую. Первая как раз и включает в себя ту самую «точку зрения» — намерения создателя, покровителей или клиентов, более или менее явно артикулированные в изображении. Для расшифровки этих сознательных посланий иконография дает в руки историка достаточно надежный инструмент. Как пишет Бёрк, «изображения помогают историкам вос-

11 Характерно, что вся традиция проблематизации свидетеля и свидетельства (в том числе на примере кинематографа), возникшая в связи с осмыслением холокоста в работах Ж.-Ф. Лиотара, Дж. Агамбена и Ж. Диди-Юбермана, остается за пределами внимания автора. Для Бёрка в связи с холокостом важны фильмы как «доказательства на Нюрнбергском процессе» — снятая британской армией пленка в Бельзене в апреле 1945 г.: «Сейчас, когда холокост в некоторых кругах отрицается, свидетельство фильмов немаловажно», — пишет он (с. 290). Об изменении понимания фигуры свидетеля в связи с фотографией и кинематографом см.: Аронсон О. Мгновение документа и полнота памяти // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? М., 2013. С. 218—244.

становить религиозный *опыт прошлого* (Курсив мой. — Н.К.), но на основании интерпретации иконографии — при условии, конечно, что те способны интерпретировать иконографию» (с. 87). В главе «Иконографы и иконология» подробно рассматривается сущность метода, который концентрируется на отдельных элементах сюжета, приводятся примеры интерпретаций из работ Э. Панофского и анализируются недостатки иконографии, среди которых чрезмерная зависимость результата от эрудиции и интуиции исследователя.

В следующих шести главах дается иконографический разбор разных видов изображений. В их числе всевозможные визуальные представления сакрального, портреты правителей, картины повседневной культуры обычных людей, артефактов прошлого и технологий, общества (детей, женщин, крестьян и т.д.), «других» (туземцев, монстров, ведьм) и, наконец, фотографии, гравюры и картины с запечатленными на них историческими событиями. В каждой главе подчеркивается особое внимание к содержательной стороне изображения и одновременно демонстрируются сильные стороны иконографического метода — возможности анализа культурного смысла изображения и его использования для дальнейшей интерпретации. При этом Бёрк показывает допустимые отклонения метода в ту или иную сторону, сочетая иконографический подход с идеями психоанализа или семиотики, рассмотрением социального контекста, элементами формального анализа и др.

Если «явная» сторона изображения отражает сознательные установки его создателей, то другая, скрытая, содержит в себе дополнительные смыслы, бессознательные значения, установки и фантазии, а также «самые разные формы отсутствия» — пробелы, умолчания, слепые зоны (с. 335). Автор отмечает, что «изображения менее ненадежны в том случае, когда они повествуют, сами того не зная» (с. 52). Историк должен уметь читать «между строк», замечая незначительные, но важные детали (в том числе существенные пропуски) и использовать их как ключи к той информации, о владении которой не догадывались сами создатели, к смыслам, которые те не намеревались передать.

Для обнаружения таких неочевидных элементов изображения Бёрк предлагает воспользоваться моделью уликовой, или «следопытной», парадигмы К. Гинзбурга. Уликовая парадигма обнаруживает родство между сыщиком, медиком и знатоком искусства: «Зналок искусства уподобляется детективу, выявляющему автора преступления (полотна) на основании мельчайших улик, не заметных для большинства»¹². Один из примеров этой эпистемологической модели — метод атрибуции живописных полотен, позволяющий отличить подлинник от копии и установить авторство, — придумал итальянский знаток искусства Дж. Морелли (1816—1891). Этот метод Бёрк и предлагает адаптировать к истории культуры (по его словам, в книге он старается пользоваться именно им). Суть метода заключается в смещении фокуса с толкования общего впечатления или анализа крупных деталей произведения на изучение характерных мелких деталей, которые художник воплощает особым образом: «...личность надо искать там, где личное усилие наименее интенсивно»¹³. Таким образом, по замечанию Гинзбурга, Морелли предлагал отождествлять глубинное ядро творческой индивидуальности с элементами, освобожденными от контроля сознания (самоконтроль же, напротив, позволял художнику выстроить связь с культурной традицией). В этом существенное отличие его метода от иконографии, стремящейся идентифицировать не личное усилие, а культурные

12 Гинзбург К. Приметы: уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: морфология и история / Пер. с итал. С.Л. Козлова. М., 2004. С. 191.

13 Там же. С. 192.

значения, то есть установить взаимоотношения с другими произведениями, «исторически связанными» с изучаемым объектом.

Но соотношение задуманного и спонтанного в фотографии, например, совершенно иное, чем в классической живописи. Проявлением неинтенциональной (скрытой) стороны изображения в снимке является для Бёрка именно случайная деталь. Книга завершается кратким анализом фотографии улицы Рио-де-Жанейро (фрагмент которой помещен на обложке русского издания). Бёрк отмечает: фотографическое изображение имеет потенциал включать в себя незапланированные авторским замыслом нюансы, что позволяет расценивать их как «свидетельства условностей <...> в данном конкретном месте и времени» (с. 364). Такой условностью, удивительной на взгляд современного европейца, но, как свидетельствуют другие, неизобразительные источники, вполне привычной для Бразилии XIX в., становится на этом снимке сочетание соломенной шляпы на голове и отсутствие обуви на ногах одного из местных мужчин. Здесь Бёрк фиксирует момент непонимания, удивления от столкновения с частной подробностью, который предвещает дальнейшую интерпретацию вопросом о том, как такое возможно.

Альтернативными методами работы с бессознательными установками, проецируемыми на образы, являются психоанализ и структурализм. Бёрк рассматривает их в предпоследней главе, где задается вопросом, «в какой степени историкам, использующим изображения в качестве свидетельств, необходимо выйти за рамки иконографии — и в каком направлении» (с. 319). По его мнению, психоанализ хотя и необходим историку, но в то же время и невозможен ввиду отсутствия доказательств, ведь «историк не может посадить мертвого художника на диван», а сами историки занимаются в первую очередь «коллективными желаниями», а не индивидуальными (с. 327). Совмещать иконографический подход с идеями психоанализа продуктивно, но важно помнить о том, что в случае, когда речь идет о бессознательных значениях изображения, спекулятивность предположений возрастает. Рассуждая же о структурализме, Бёрк и вовсе приходит к выводу, что при анализе отдельных элементов изображения методы иконографии и семиологии зачастую приходят к схожим результатам: «Представьте, что Панофский мог бы сказать о рекламе Sameu. Насколько его иконография и иконология отличались бы от семиологии Эко?» (с. 337).

Внимание к деталям, характерное и для Морелли, и для Панофского, таким образом, влечет за собой переворачивание привычной логики: на передний план выдвигается фон, который позволяет удостовериться само изображение. Второстепенные подробности в этой системе координат становятся существенными и рассматриваются как проводники скрытой истины, как возможность раскрытия следов событий, не поддающихся прямому наблюдению. Продемонстрировать потенциал детали, основанный на ее связи с широким контекстом культуры, позволяет концепция американского искусствоведа С. Алперс¹⁴. Алперс утверждает, что «голландская культура XVII в. зиждилась на “искусстве описания”» (с. 156), и предлагает рассматривать картину не просто как отражение действительности, но как способ пристального наблюдения за миром. Моделью такого постижения реальности через видимое становятся оптические приборы (например, изобретенный голландцами микроскоп). В склонности голландцев писать реалистичные городские пейзажи, натюрморты и интерьеры Алперс обнаруживает важный ключ к природе нидерландской культуры той эпохи: «В этой культуре городов и торговцев умели заметить и оценить микроскопическую деталь» (там же). Вслед за Алперс Бёрк отме-

14 Алперс С. Искусство описания: голландская живопись в XVII в. / Пер. с англ. И. Доронченкова, А. Форсиловой. М., 2022.

чает, что в жанре городских пейзажей — ведут (от итал. *veduta* ‘вид’) конкретная деталь в конкретном изображении обретает особую ценность.

Бёрк также использует бартовское понятие «эффект реальности», перенося его в визуальный контекст и очерчивая с его помощью круг потенциально интересных для историка произведений (в поле зрения Бёрка, например, не попадает абстрактная живопись). В главе о живописных голландских интерьерах XVII в. «эффект реальности» приобретает практически аффективную способность, которая некогда позволила автору ощутить прикосновение прошлого: «Я отчетливо помню свою реакцию, когда я ребенком пришел в Национальную галерею в Лондоне и увидел картины Питера де Хоха, который специализировался на интерьерах голландских домов и дворах, вместе с матерями, служащими, детьми, мужчинами, питьем и курительными трубками, ведрами, бочками, сундуками, бельем и т.д. Перед такими картинами три столетия, разделяющие зрителя и художника, казалось, на мгновение исчезли, прошлое можно было не только увидеть, но и почувствовать, прикоснуться к нему» (с. 161).

Однако такое сближение с прошлым — состояние «свидетеля» — некомфортно для историка. Не случайно в главе «От свидетеля к историку», где рассматриваются примеры из исторической живописи и кино, Бёрк пишет о необходимости «демистифицировать» эффект реальности кино (с. 318), разрушить иллюзию. «Сила фильма в том, что он дает зрителю ощущение очевидца событий» (с. 301), но это ощущение свидетельствования иллюзорно.

В целом не склонный к теоретизированию роли аффекта или «опыта прошлого», Бёрк, однако, не исключает возможности рассмотреть актерскую игру как свидетельство в более широком смысле: он отдает должное искусству Жерара Депардьё и признается, что, глядя на его Дантона в одноименном фильме А. Вайды, смог «узнать характер великого революционера, прочувствовать его щедрость, его теплоту, жадность и эгоцентризм — и таким образом лучше понять роль, которую он сыграл в истории Франции» (с. 311). Такое представление о кино намекает на недокументальный способ установления контакта с прошлым — через телесные практики¹⁵. Как «простой зритель» Бёрк восхищается игрой Депардьё, но как профессиональный историк — чувствует потребность не просто выйти в «порядок рассуждения и аргументации»¹⁶, но и восстановить законное положение прошлого относительно настоящего. В статье «Анахронизм и границы истории» А. Олейников отмечает, что прошлое, которым занимаются историки, не возникает само по себе, как нечто кумулятивное, проявляющееся по мере отдаления его от актуального настоящего, а возникает в результате акта совершаемого историком темпорального дистанцирования¹⁷. Бёрк чувствителен к хронологическому правдоподобию, и одно из требований, которое он предъявляет кинематографическому изображению исторических эпох до 1700 г. — представить «прошлое как чужую страну» (с. 306).

Бёрк и сам долгое время занимался исследованием возникновения чувства анахронизма в европейской культуре и в предисловии к первому изданию рецензируемой книги отмечает, что именно с этих занятий начался его интерес к изоб-

15 См. об этом: *Склез В.* Аффективное уточнение времени: (Рец. на кн. Schneider R. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. L., N.Y., 2011) // *Социология власти*. Т. 28. № 2. 2016. С. 224—229.

16 *Про А.* Двенадцать уроков по истории / Пер. с фр. Ю.В. Ткаченко. М., 2000. С. 176.

17 *Олейников А.* Анахронизм и границы истории // *Шаги / Steps*. 2018. № 3—4. С. 13. Об анахронизме в понимании П. Бёрка см. также: *Кобылин И.* «Черные ящики» истории знания: (Рец. на кн.: Burke P. *What Is the History of Knowledge?* Cambridge; Malden, MA, 2016) // *Новое литературное обозрение*. 2017. № 146. С. 300—306.

ражениям. Одним из результатов той работы стало осознание того, что, в отличие от текстов, которые могут обойти стороной вопрос о том, отделено ли прошлое от настоящего или связано с ним («whether the past was remote or distant»), живописцы его избежать не могут и вынуждены решать здесь и сейчас, «изображать ли, например, Александра Великого в костюме своего времени или в чем-то другом»¹⁸.

Хронологические и фактологические ошибки, которыми наполнены фильмы о «далеком прошлом», неточность в воссоздании материальной культуры, социальной организации или ментальности не могут не вызывать чувства досады у историка (вполне понятно, что Бёрк отмечает большой успех кино в изображении недавнего прошлого): «По моему опыту, историку действительно трудно смотреть фильм, посвященный времени до 1700 г., не испытывая неловкости из-за анахронизмов в обстановке, жестах, языке и идеях» (там же). Идеальный режиссер исторического фильма, по его мнению, должен уподобиться историку: главной целью иметь собственную интерпретацию исторического события, основываться на источниках соответствующего периода, следить за «правдивостью истории», положенной в основание сюжета, придерживаться «стиля очевидца» или «кинохроники».

Две вещи, с точки зрения автора, усложняют признание равноправия между текстом историка и художественной формой представления прошлого — историческим романом, живописью, документальной драмой. Во-первых, это желание понравиться зрителю, от которого историки, вероятно, избавились уже давно (здесь уместно вспомнить высказывание французского историка П. Вейна о том, что история имеет дело с «настоящим романом», у которого нет необходимости быть увлекательным: «...история мятежа может себе позволить быть скучной, при этом не теряя своей ценности»¹⁹). И во-вторых, законы формотворчества, которым подчинено художественное высказывание. Приводя в пример гибридный термин «докудрама», означающий реконструкцию исторических событий с помощью драматических актеров, Бёрк пишет о напряжении между идеями драмы и документа, между моментами затишья (*anticlimaxes*) и незавершенностью прошлого, с одной стороны, и потребностью режиссера (как и писателя или художника) в форме — с другой²⁰.

Но если сюжет и стремление угодить зрителю порой вызывают у специалистов серьезные претензии, то в чем-то камера выступает более чутким инструментом, предвосхитившим открытия историков в сфере микроистории или истории повседневности. На примере кино Бёрк вновь проговаривает ключевые темы своей книги: значимость детали и признание субъективности очевидца. Вслед за Кракауэром Бёрк отмечает, что наивысшее достижение кино заключается в способности передавать мельчайшие подробности: «Все измерение повседневной жизни с ее бесконечно малыми движениями и множеством случайных действий не может быть раскрыто нигде, кроме как на экране... фильмы освещают царство безделушек, маленьких событий» (с. 309). Другая осязаемая победа кинематографа — иллюстрация важности точки зрения в визуальном повествовании: «Если и есть урок, которому учат все фильмы, так это разница между тем, как разные люди или группы смотрят на одни и те же события» (с. 316—317). Наиболее яркая кристаллизация этой идеи воплощена в термине «эффект Расёмона» (по названию фильма А. Куросавы «Расё-

18 *Burke P. Eyewitnessing... P. 7.*

19 Цит. по: *Про А. Двенадцать уроков по истории. С. 257.*

20 *Burke P. Eyewitnessing... P. 159.* В переводе А. Воскобойниковой: «Гибридный термин “докудрама” четко показывает напряжение между понятием действия и понятием исторического свидетельства, напоминает нам, что прошлое и поиск формы, которому следует режиссер, писатель или художник, не сводимы друг к другу» (с. 302).

мон», 1950), что означает недостоверный рассказ очевидцев с противоречивыми субъективными интерпретациями и описаниями одного и того же события.

Последняя глава книги («Культурная история изображений») целиком посвящена фигуре зрителя. Уместно было бы назвать эту главу по аналогии с предыдущей: «От свидетеля к зрителю», подчеркнув смену направления анализа — от изображения к субъекту. У зрителя есть ряд признаков, отличающих его от свидетеля: зритель имеет более активный статус, например может вторгнуться в ткань изображения — стереть отдельные элементы или уничтожить его вовсе, что само по себе может стать объектом рефлексии. В то же время зритель сам становится объектом контроля и манипуляций при помощи текста (подписей, надписей, названий), формальных приемов (кадрирования, выделения размером, цветом) или более сложных художественных ухищрений (таких, как включение изображения внутри изображения). Но зафиксировать и контролировать значения практически невозможно, как и понять изображение «правильно» или «неправильно»: историку, реконструирующему формы восприятия, важно помнить о «неидеальности» зрителя и о его праве интерпретировать увиденное по-своему, признает Бёрк вслед за теоретиками рецепции.

Добавление фигуры зрителя позволяет обогатить иконографический метод в свете нужд историков, сместив акцент с содержания и внутреннего пространства изображения на условия его производства и восприятия, — на то, что Бёрк называет «социальным контекстом в широком смысле». В этой связи автора интересует социальная теория искусства и те подходы, при которых важной единицей анализа является взгляд²¹. Если прежде речь шла о взгляде как о точке зрения (*past viewpoint*), воплощенной в изображении его создателем (*painted opinion*), а также о более специфическом — «западном», «колониальном», «научном» и др. — взгляде (*gaze*) в понимании Ж. Лакана и М. Фуко, то здесь речь идет об историзации взгляда на изображение, о взгляде как о меняющемся от эпохи к эпохе результате социальных и культурных практик и технических навыков, которые вбирает в себя индивид (ср. «взгляд эпохи» М. Баксандаля²²).

Наиболее многообещающий, по мнению Бёрка, подход, который он называет культурной историей, или исторической антропологией, изображений, подразумевает исследование зрительских реакций на материале различных текстов: дневниковых записей, катехизисов, описаний просматривающих фильмы фокус-групп и др. Этот подход направлен на «реконструкцию правил или условностей, сознательных или бессознательных, регулирующих восприятие и интерпретацию изображений в рамках данной культуры» (с. 346). При этом культурная история изображений работает как с восприятием формы изображений, так и с их значениями, «посланиями».

Финальные интонации автора звучат примирительно и ободряюще. Задача книги — еще раз поднять до сих пор актуальный, по мнению Бёрка, вопрос о значимости изображений как исторических источников, — выполнена, но универсального решения, как «декодировать» изображения, как не было, так и нет. Единственная константа, с которой мы имеем дело, — это многообразие и неоднозначность

-
- 21 Такое понимание позволяет вписать книгу в российский исследовательский контекст, где понятие взгляда разрабатывается, например, в уже названной работе М. Гурьевой, в статьях Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, Г. Орловой (см. сб.: Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М., 2009); О. Гавришиной (см.: *Гавришина О.В.* Динамический фон в фотографии: «Маленькие экраны» Ли Фридландера // Вестник РГГУ. 2012. № 11(91). С. 63—69); В. Плужник (см.: *Плужник В.* Радиоголос как режим интермедальности в советской культуре // Вестник РГГУ. 2019. № 8. С. 149—160) и др.
- 22 *Баксандаля М.* Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля / Пер. с англ. Н. Мазур, А. Форсиловой. М., 2021.

образов. Отвечая на центральный вопрос книги: «Как использовать изображения в качестве исторических свидетельств?» — Бёрк не оспаривает категории свидетельства и доказательства (непререкаемые для него как для историка), а смещает акцент на то, доказательствами и свидетельствами чего они являются: «Вместо того, чтобы описывать изображения как надежные или ненадежные источники, последователи третьего пути задаются вопросом о том, насколько и каким именно образом они могут использоваться для различных целей» (с. 355—356).

Эта книга не только про то, как следует (и как не следует) «читать изображения» (с. 358), но и про то, как устроен взгляд самого историка. Он подобен взгляду знатока искусства или детектива, чувствителен к фактографической и хронологической точности, к «случайным» деталям, в которых он улавливает крупинцы информации о внешнем мире, а также к своеобразным «фильтрам» реальности — условностям (*conventions*), сознательным и бессознательным, индивидуальным или коллективным. Этот взгляд свободно скользит от картины художника к запискам путешественника или историческому сочинению, сравнивая их между собой и выискивая доказательства для последующих интерпретаций. Так, традиционный аппарат историка достаточно неспешно разворачивается в сторону изображений и требует дальнейшей настройки чувствительности к визуальному материалу, чтобы разглядеть в нем не просто еще один источник, но и особое средство выражения со своим уникальным языком.

Сегодня историки отмечают проблематичный статус профессионального исторического дискурса в публичном пространстве, необходимость убеждать и искать новые способы трансляции экспертного знания за пределами сообщества. Попытка историка выйти на никому не принадлежащую территорию «каких угодно» изображений — это не только расширение источниковедческой базы, но и шаг навстречу к современному зрителю, поиск нового языка. На этой территории, осознаваемой (по-прежнему) далекой и таинственной, он чувствует себя уязвимо, не всегда имея под рукой подходящие методы работы. На примере с экспозицией галереи Тэйт хорошо видно попытку музея лавировать между разными ожиданиями зрителей: с одной стороны, «разговорить» изображения и проявить наряду с уже привычным значением «прекрасного» более полемические смыслы, шлейф которых они на себе несут; с другой — ограничить и подчинить контролю силу образов, обуздать их аффективную составляющую. Изображения продолжают быть неудобными и неудобными носителями множества смыслов.

Книга Бёрка написана с целью поддержать в среде историков серьезный разговор о смыслах изображений и об их значении для общества в разные времена. Автор не только указал на достижения коллег в поиске инструментов для работы с визуальным, но и представил само изображение как инструмент, позволяющий действовать и потенциально помогающий эксперту обрести уверенный голос в новом режиме публичности. Сегодня исторические сериалы успешно соперничают с профессиональным знанием за право говорить от имени истории. При этом их создатели, воспроизводя сложную визуальную ткань времени, поражающую зрителей эффектом присутствия, зачастую прибегают к упрощенным и спрямленным версиям истории. Бёрк осознает потенциал и «опасности» кино и приглашает историков снимать собственные исторические фильмы (или же сотрудничать с режиссерами на равных), чтобы стимулировать серьезную рефлексию о прошлом. Но, хотя фактографическая точность и является одним из главных требований профессионального историка (так ли существенна она для массового зрителя?), важной сферой боев за историю остается воспроизведение многообразного, неоднозначного и многоголосого рассказа очевидцев. И изображения, как показал Бёрк, подходят для этого как нельзя лучше.