

Руцинская Ирина Ильинична

кандидат исторических наук,  
доцент кафедры региональных исследований  
Московского государственного университета  
им. М.В. Ломоносова  
тел.: (916) 56-56-803

### ЭВОЛЮЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ ГОРОДСКИХ МОНУМЕНТОВ В РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ XIX – НАЧАЛА XX В.

#### Аннотация:

В статье анализируется влияние на характер восприятия памятников, сооруженных в российской провинции в честь великих деятелей культуры, такого фактора, как демократизация общества. В качестве основного источника выступают провинциальные путеводители второй половины XIX в. Описывая созданные несколькими десятилетиями ранее местные достопримечательности, массовые тексты упрощали их содержание, отвергали смыслы и формы.

#### Ключевые слова:

монумент, провинция, путеводитель, демократизация, интерпретация.

Rutsinskaya Irina Ilinichna

Candidate of History,  
associate professor of the chair of regional researches,  
Moscow State University  
tel.: (916) 56-56-803

### EVOLUTION OF PERCEPTION OF URBAN MONUMENTS IN RUSSIAN PROVINCE IN XIX – THE BEGINNING OF XX CENTURIES

#### The summary:

The article examines how the democratization of Russian society influenced the perception of the monuments that were created to commemorate eminent people in Russian province. The main source of the research was Russian provincial guides of the second half of the 19<sup>th</sup> century. In describing the statues that were created decades ago, the texts of the guides were greatly underestimating and simplifying the significance, design, shape, style and meaning of the monuments.

#### Keywords:

monument, province, guide, democratization, interpretation.

И.М. Савельева и А.В. Полетаев, авторы чрезвычайно основательной монографии «Знание о прошлом: теория и история», утверждают: «С социологической точки зрения, искусство является одной из важнейших систем знания, не менее значимой, чем та же философия. Существенно при этом, что искусство представляет собой прежде всего элемент массового знания. Философия, наука, техническое знание, право, отчасти религия (по крайней мере теология как теоретический компонент религиозного знания) – в значительной мере эзотерические системы знания, предназначенные для профессионалов, экспертов в той или иной области. Искусство «принадлежит» всем членам общества, а не только создателям произведений искусства. ...Подавляющая часть произведений искусства является экзотеричной, как по намерениям их создателей, так и de facto» [1, с. 268].

С этим утверждением трудно согласиться, если только речь не идет о феноменах масскульта. И дело не только в глубине и многозначности подлинных произведений искусства, доступных для адекватного понимания лишь немногим. Существовавшие на протяжении всей истории человечества социальные и образовательные барьеры делали язык большинства произведений изотеричным. Памятники, созданные, например, в рамках дворянской культуры, были закрыты для их понимания крестьянами, мещанами и представителями других социальных групп. Ю.М. Лотман писал о том, что в России, начиная с Петровской эпохи, сложилось культурное «многоязычие» [2, т. 4, с. 139].

Общий процесс демократизации культуры, ставший особенно наглядным со второй половины XIX в., казалось бы, должен хотя бы отчасти снимать проблему «многоязычия», расширяя аудиторию произведений искусства. Однако данный процесс имел и оборотную сторону – упрощение или невосребованность изначально заложенных в художественные произведения смыслов в ходе их неизбежной реинтерпретации новым «потребителем». Произведения дворянской эпохи «присваивались» буржуазной аудиторией с целым рядом оговорок.

Наиболее ярко, почти хрестоматийно данная проблема проиллюстрирована в текстах российских путеводителей – феномена, рожденного (точнее – заимствованного) буржуазной культурой пореформенной эпохи, – на материале пластического искусства. Скульптура в российской провинции стала появляться в виде отдельных городских монументов только в первой половине XIX в., то есть путеводители конца века описывали памятники, сооруженные буквально несколько десятилетий назад. Следовательно, они проводили отбор и реинтерпретацию наследия, созданного в рамках дворянской культуры, представителями не просто другой эпохи, но другого сословия.

Создание каждого из провинциальных монументов в свое время было важнейшим культурным и политическим событием. Особую гордость вызывали памятники в честь деятелей культуры. Сам факт увековечивания памяти писателей, поэтов, ученых, невозможный в XVIII в., в первой половине XIX в. воспринимался как особое достижение страны, свидетельство ее цивилизованности: «Не одну военную славу чувствует Россия; хотя нас и называют варварами, однако Ломоносов, Державин и Карамзин уже имеют памятники в местах рождения...» [3, с. 248].

Тремя упомянутыми именами исчерпывался весь свод провинциальных монументов деятелям культуры. Они были воздвигнуты на протяжении 1830–1840-х гг.: М.В. Ломоносову – в Архангельске (1832 г.), Н.М. Карамзину – в Симбирске – (1835–1845 гг.), Г.Р. Державину – в Казани (1846 г.). Это были не камерные произведения, созданные для украшения поместья или дворца. Размещенные в пространстве больших городов, на центральных площадях, они претендовали на общенациональную значимость в качестве мемориалов, сохраняющих в социальной памяти имена выдающихся людей региона.

Процесс реинтерпретации данных монументов был свободен от идеологического груза: в отличие от памятников монархам, они не требовали политической лояльности при описании, авторы бедекеров могли свободнее высказывать мнения, бытующие в местном сообществе.

В соответствии с идеалами предшествовавшей эпохи, все три памятника созданы в классицистической стилистике: их обязательными атрибутами были античные одежды, обилие эмблем и аллегорий, отсутствие портретного сходства. Еще в 40-х гг. XIX в. эти черты воспринимались как достоинства, как наиболее соответствующая идее прославления личности форма. Апелляция к античным формам рассматривалась как способ максимального приближения к идеалу, и в плане художественной формы, и в плане возвышенного содержания. Описания монументов тех лет содержали подробную расшифровку аллегорий. Вот, например, как описывался постамент памятника Г.Р. Державину через год после его торжественного открытия: на барельефе «Державин в сопровождении граций, опершись лирою своею на жертвенник, посвященный отечеству, поет божественные гимны; Фелица, готовая увенчать поэта, внимает ему; Нева восплещет его песням» [4, т. 55, с. 45]. Текст демонстрировал внимание к каждой детали; равнозначность изображения реального исторического персонажа и аллегорических фигур воспринималось как естественная и способствующая углублению содержательной и символической структуры образа.

В цитируемой выше монографии И.М. Савельева и А.В. Полетаев отмечают: «...при всех отличиях в подходах к искусству можно выделить два компонента знания, обнаруживаемого в произведениях искусства (вербально-визуальных). Эти два вида знания мы обозначим как «пропозиционное» и «аксиологическое» (иногда также выделяется «эмоциональное» знание). Пропозиционное, или фактуальное, знание есть знание о реальности, и в этом смысле оно корреспондирует с научным знанием (хотя формируется по иным принципам). Аксиологическое, или ценностное, знание – это знание об эстетических (и отчасти моральных) ценностях и нормах» [5, с. 269].

Пропозиционное знание во всех трех провинциальных монументах было минимальным. Оно изначально не закладывалось в создаваемые образы. Их художественная форма обладала столь высокой степенью обобщенности, что никаких исторических знаний зритель получить не мог: как выглядел герой, чем прославился, как связан с тем конкретным городом, в пространстве которого увековечена его память, как одевались люди его эпохи и т.д. Можно согласиться с мнением В.С. Турчина, который проводит различия между понятиями «монумент» и «памятник» (несмотря на то, что в русском языке они употребляются как синонимы): «Памятник обычно закреплял в художественной форме облик действительно существовавших исторических личностей или воспроизводил в художественной форме какое-либо событие. Нередко поэтому он территориально был связан с определенным местом. Монумент апеллировал к чему-то высшему. Конкретное в нем могло стираться, индивидуальное – нивелироваться» [6, с. 21–22]. При этом разные эпохи тяготели к разным формам мемориализации. Искусство первой половины XIX в. с его ориентацией на античные образцы и идеалы, утверждало идеи, а не конкретные события и образы. Монументы служили способом напоминания, обращения внимания, ничуть не более конкретным, чем чрезвычайно популярные в этот же периодobelisks или колонны. Однако в рамках дворянской культуры и классического образования, данные художественные формы адекватно «считывались», наполняясь целым рядом параллелей и ассоциаций.

В наступившую буржуазную эпоху памятники перестали удовлетворять нового зрителя. Оценка всех трех монументов изменилась с восторженной на резко критическую, ироничную: «Фигура, изображенная на пьедестале, весьма мало напоминает собою Гавриила Романовича, но дает представление о «поэте» вообще. Ложным классицизмом дышит от всего постамент. По бокам его расположены горельефы с тем же ложноклассическими «аллегориями» [7, с. 52]; «Поэт представлен сидящим на камне, с арфою в руке, в тоге и сандалиях; взгляд его вдохновенный, поднятый горе (мысль изобразить поэта сочиняющим оду «Бог»). Внизу, на сторонах пьедестала, барельефы; на них изображены музы, венчающие одописца, далее он сам, бряцающий на лире пред Фелицей и др. Изображение муз не вполне отвечает потребностям изящного вкуса; это просто коллекция обнаженных женщин, представленных с серьезными физическими недостатками.

Простолюдины полагают, что это памятник генералу Державину, который, при нашествии французов в 12 году, шибко побил Наполеона» [8, с. 141–142].

Обилие «претензий» красноречиво: дурной вкус, ложно понятая классицистическая эстетика, неверная передача фигур и, наконец, неочевидность «рода занятий» героя, позволяющая принимать поэта за генерала.

Еще более критичным было отношение к симбирскому памятнику Н.М. Карамзину, в котором максимально усилено аллегорическое начало и, по выражению Е.И. Кириченко, «принцип классицизма, направленный на увековечение деятельности, а не деятеля, доведен до логически возможного предела» [9, с. 279]. Центральной фигурой памятника был не сам Н.М. Карамзин, а муза истории Клио, представленная в виде женщины в античной тунике. Бюст «великого историографа» занимал скромное место на лицевой стороне композиции. Путеводители иронизировали: «На барельефах пьедестала изображены некоторые сцены их жизни Карамзина. Нагие фигуры как бы силятся закутаться в греческие плащи, которыми наделила их игривая фантазия художника и которые, к слову сказать, вовсе нейдут к русским людям, русским обычаям и русским морозам» [10, с. 142–143]; «В боковые стороны пьедестала врезаны два светлых бронзовых барельефа; один из них изображает чтение Карамзиным истории императору Александру I, а другой – вручение умирающему историку рескрипта императора Николая I. Нельзя сказать, чтобы аллегорические изображения на барельефах памятника были удачны: большая часть лиц представлена в ненатуральном положении и полуобнаженными (вероятно, в подражание древним барельефам). Вообще, в памятнике преобладает характер аллегорический, совершенно непонятный не только

народу, но и большинству людей грамотных (Памятник известен в народе под названием чугунной бабы. Музу Клио, большею частью, считают изображением жены покойного историка. Есть много и других, более или менее нелепых мнений о памятнике)» [11, с. 191].

На первый взгляд все высказанные замечания относились к эстетической стороне произведений: авторов не устраивала «ложноклассицистическая форма». Однако если проанализировать эти замечания, а они, как видно из приведенных описаний, однотипны, становится очевидным, что за отказом от классицизма как художественного стиля стояли, в том числе, содержательные претензии.

Обращают на себя внимание повторявшиеся ссылки на «простой народ». Единодушные бедекеров удивительное (оно тем более удивляет, что нигде более путеводители не демонстрировали интереса к мнениям и оценкам тех, кто стоял внизу социальной лестницы). Причем, эти ссылки нельзя трактовать как региональную особенность презентации скульптуры, потому что при описании третьего монумента, который находился в совсем другом регионе, – архангельского памятника М.В. Ломоносову, автор вновь сообщает об особенностях восприятия памятника «простым народом»: «Этот-то крылатый гений и поражает всего более недоразумений среди простого народа, принимающего Ломоносова то за колдуна, то за святого с ангелом» [12, с. 30].

В эпоху, когда все три памятника создавались, изотеричность языка искусства для простолюдинов была само собой разумеющимся фактом. Мысль пересказывать подобные мнения при описании и оценке произведений искусства не могла появиться в первой половине XIX в. Не менее очевидным этот факт был и во второй половине века, однако авторы бедекеров дружно использовали «глас народа» как повод для иронии, казалось бы, неуместной при описании величественных монументов. Обвинения художников в том, что их творения не понятны народу, ставшие столь частыми в отечественной культуре XX в., в данном случае нужны были только в качестве своеобразной ширмы, скрывающей «непонятность» языка самим представителям среднего сословия. Только один раз автор поволжского бедекера, описывая симбирский памятник Н.М. Карамзину, признался, что тот совершенно непонятен «не только народу, но и большинству людей грамотных». Новый зритель с трудом воспринимал отвлеченный аллегорический язык, нуждался в «переводе». Именно такой перевод должны были обеспечивать путеводители, выступавшие толкователями искусства предшествующих эпох для своего буржуазного читателя. Однако авторы бедекеров были такими же представителями нового сословия и часто сами демонстрировали незнание этого языка. Подсмеиваясь над аллегорической усложненностью скульптуры, они еще обеспечивали себе право не растолковывать его. Казалось бы, функцию толкования невозможно отбросить, но авторы, не боясь выглядеть невежами, простоудушно от нее отклонялись. Так, автор уральского путеводителя описывал памятник Н.Н. Демидову, сооруженный в Нижнем Тагиле, следующим образом: «Памятник этот представляет собой высокий четырехугольный пьедестал, на обширном основании которого поставлены группы, состоящие каждая из двух фигур – мужской и женской. Первая женщина представляет собой сидящую женщину в древнегреческом костюме с крылышками на голове; возле нее стоит мальчик с раскрытой книжкой и указкой – это маленький Демидов учится мудрости у какой-то богини...» [13, с. 131]. Автор даже не попытался выяснить, что за «женщина в древнегреческом костюме с крылышками на голове» представлена на памятнике, а ведь такая женщина, точнее аллегорическая фигура, как следует из дальнейшего описания, в композиции была не одна – их было пять. Все пятеро так и названы в бедекере «женщинами». В результате до гротескного уровня выросло несоответствие между подробностью, с которой описана композиция, структура монумента, и приблизительностью трактовок заложенных в нем смыслов и идей.

Когда же, переходя от аллегорических фигур к описанию самих героев, авторы бедекеров посмеивались над нелепыми предположениями о том, кто изображен на монументах, они выражали недовольство отсутствием того самого пропозиционного аспекта: подсказывающих атрибутов, информирующих деталей. Это было требование упрощения, конкретизации, объяснения содержания, требование замены символов рассказами. И в этом случае бедекеры «восполняли» отсутствующую информацию обстоятельными эссе по поводу того, кто был человек, представленный столь обобщенно, чем он занимался, как связан с регионом, что любил, как жил и т.д. Иногда эти рассказы вводили авторов далеко от монумента и от главного занятия героя. Так, описывая памятник Г.Р. Державину, автор поволжского путеводителя информировал: «Поэт в течение своей жизни неоднократно находился под чарами любви – этой неразлучной спутницы красоты. И в дни молодости, и в годы мужества, и даже на краю могилы, он доверчиво отдавался кроткому владычеству красоты. Около шестидесяти лет от роду Державин вступил во второй брак и поселился на берегах Волхова, в селе Званка, где он услаждал закат своих дней семейным счастьем, сельскими занятиями, литературными трудами, приемом родных и знакомых...» [14, с. 143].

В процитированных выше описаниях трех монументов была еще одна общая претензия: авторы поражались, как можно одевать героев в тоги, которые «не идут русским морозам». Приложение обыденной логики к произведениям искусства, восприятие их с точки зрения здравого смысла, некоторая общая приземленность трактовок становилось еще одной чертой эпохи, предопределявшей характер эстетических репрезентаций. Вообще трезвость, позитивизм, здравый смысл в рассматриваемый период становились положительными качествами, ими активно оперировали бедекеры.

В итоге произведенной реинтерпретации скульптурных произведений произошло их «освобождение» от сложного античного контекста, позволившего вписывать «культурных героев» в общеевропейский масштаб. Бедекеры, выполняя запрос аудитории, сужали и снижали ценности и смыслы: от общеевропейской значимости – к региональному вкладу, от оды поэту – к рассказу о конкретном человеке, который занимался поэзией. Новый зритель отказался от монументов и захотел наполнить пространство памяти и пространство города памятниками.

«Места памяти» представляют собой своеобразную символическую структуру, они кодируют событие, явление (в случае с произведением искусства – кодируют в образной форме) и передают его от адресата к адресату, от поколения к поколению. Но если происходит смена не просто поколений, но вместе с ними – и сословий, принимающих закодированное послание, если изменяется система культурных кодов, тогда в восприятии события или явления могут происходить резкие изменения. В данном случае не произошло отказа от признания важности самого послания, авторы путеводителей подчеркивали: «Удачен памятник или неудачен – но, во всяком случае, он служит данью благодарности и уважения потомства к поэту <Г.Р. Державину>, развивавшему идею истины, добра и красоты» [15, с. 191]. Однако характер репрезентаций памяти, заложенные в нем смыслы и акценты, вызывали отторжение.

#### Ссылки:

1. Савельева И.М., Полетаев А.В. Знание о прошлом: теория и история. В 2-х тт. СПб., 2006.
2. Лотман Ю.М. Классицизм: термин и (или) реальность // Из истории русской культуры (XVIII — начало XIX века). М., 1996.
3. Русский инвалид. 1847. № 62–63.
4. Журнал Министерства народного просвещения. 1847.
5. Савельева И.М., Полетаев А.В. Указ. соч.
6. Там же.
7. Вся Волга. Путеводитель, справочник и адрес-календарь. 1908. Казань, 1908.
8. Монастырский С. Иллюстрированный спутник по Волге. Казань, 1884.
9. Кириченко Е.И. Запечатленная история России. В 2-х тт. М., 2001
10. Юшков М. Спутник по реке Волге. Казань, 1877.
11. Монастырский С. Указ. соч.
12. Островский Д.Н. Путеводитель по Северу России. (Архангельск, Белое море, Соловецкий монастырь, Мурманский берег, Новая земля, Печора). СПб., 1899.
13. Путеводитель по Уралу. Екатеринбург, 1899.
14. Монастырский С. Указ. соч.
15. Там же.

#### References (transliterated):

1. Savel'eva I.M., Poletaev A.V. Znanie o proshlom: teoriya i istoriya. In 2 vols. SPb., 2006.
2. Lotman Y.M. Klassitsizm: termin i (ili) real'nost' // Iz istorii russkoy kul'tury (XVIII — nachalo XIX veka). M., 1996.
3. Russkiy invalid. 1847. No. 62–63.
4. Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya. 1847.
5. Savel'eva I.M., Poletaev A.V. Op. cit.
6. Ibid.
7. Vsya Volga. Putevoditel', spravochnik i adres-kalendar'. 1908. Kazan', 1908.
8. Monastyrskiy S. Illyustrirovanniy sputnik po Volge. Kazan', 1884.
9. Kirichenko E.I. Zapechatlennaya istoriya Rossii. In 2 vols. M., 2001
10. Yushkov M. Sputnik po reke Volge. Kazan', 1877.
11. Monastyrskiy S. Op. cit.
12. Ostrovskiy D.N. Putevoditel' po Severu Rossii. (Arkhangel'sk, Beloe more, Solovetskiy monastyr', Murmanskiy bereg, Novaya zemlya, Pechora). SPb., 1899.
13. Putevoditel' po Uralu. Ekaterinburg, 1899.
14. Monastyrskiy S. Op. cit.
15. Ibid.