



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

— 7 —

ГЛАВА 1

Фотографии и портреты

— 29 —

ГЛАВА 2

Иконография и иконология

— 57 —

ГЛАВА 3

Священное и сверхъестественное

— 83 —

ГЛАВА 4

Власть и протест

— 109 —

ГЛАВА 5

Материальная культура в изображениях

— 147 —

ГЛАВА 6

Взгляды на общество

— 187 —

ГЛАВА 7

Стереотипы о других

— 225 —

ГЛАВА 8

Визуальные повествования

— 259 —

ГЛАВА 9

От свидетеля к историку

— 295 —

ГЛАВА 10

Что стоит за иконографией?

— 321 —

ГЛАВА 11

Культурная история изображений

— 341 —

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изображения как свидетели

Одно изображение красноречивее тысячи слов.

Курт Тухольски

Эта книга в первую очередь посвящена использованию изображений в качестве исторических свидетельств. Она была написана как с целью поощрить использование таких доказательств, так и чтобы предупредить о некоторых возможных подводных камнях. Историки нашего поколения значительно расширили круг своих интересов, включив в него не только политические события, экономические тенденции и социальные структуры, но и историю ментальностей, повседневной жизни, тела и т. д. Они не смогли бы проводить исследования в этих относительно новых областях, если бы ограничились традиционными источниками вроде официальных документов, подготовленных администрацией и хранящихся в архивах.

По этой причине все чаще используется более широкий спектр свидетельств, в которых изображения занимают свое место наряду с литературными текстами и устными источниками. Возьмем, к примеру, историю тела. Изображения рассказывают, как менялись представления о болезни и здоровье, но они еще более важны как свидетельства меняющихся стандартов красоты, того, как мужчины

и женщины заботились о своей внешности. Без изображений мы ничего бы не узнали о материальной культуре, которая будет занимать нас дальше, в пятой главе. Их свидетельство также вносит важный вклад в историю ментальностей, что мы постараемся продемонстрировать в шестой и седьмой главах.

Невидимость визуального?

Вполне возможно, что историки все еще недостаточно серьезно относятся к изображениям как своим источникам, неслучайно недавняя дискуссия говорит о «невидимости визуального». По мнению одного искусствоведа, историки «предпочитают иметь дело с текстами и политическими или экономическими фактами, а не с более глубоким опытом, засвидетельствованным изображениями», другой считает, что историки к изображениям «снисходительны»¹.

В фотоархивах работает относительно небольшое число историков, если сравнивать с теми, кто трудится в хранилищах письменных и опубликованных документов. Немногие исторические журналы содержат иллюстрации, а если и готовы их публиковать, мало кто из авторов поль-

¹ *Fyfe G., Law J.* On the Invisibility of the Visual // *Picturing Power* / ed. G. Fyfe, J. Law. London, 1988. PP. 1—14; *Porter R.* Seeing the Past // *Past and Present*. Vol. 118. 1988. PP. 186—205; *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002; *Gaskell I.* Visual History // *New Perspectives on Historical Writing* / ed. P. Burke. Cambridge, 2000. PP. 187—217; *Binski P.* Medieval Death: Ritual and Representation. London, 1996. P. 7.

зуются этой возможностью. При использовании изображений историки склонны рассматривать их как простые иллюстрации, воспроизводя их в своих книгах без комментариев. В случаях, когда изображения обсуждаются в тексте, эти доказательства часто используются для того, чтобы проиллюстрировать выводы, к которым автор уже пришел другим путем, а не для того, чтобы дать новые ответы или задать новые вопросы.

Откуда такая ситуация? В эссе, описывающем открытие фотографий викторианской эпохи, покойный Рафаэль Самуэль описал себя и других социальных историков своего времени как «визуально неграмотных». Будучи ребенком в 1940-х годах, он был и остался, по его словам, «полностью дотелевизионным». В школе и в университете его учили читать тексты¹.

И все же значительное меньшинство историков уже использовало свидетельства изображений в то время, особенно специалисты по тем периодам, в которых количество документов скудно или они вообще отсутствуют. Действительно, было бы трудно писать о доисторической Европе, не учитывая, например, наскальные рисунки Альтамиры и Ласко, а история Древнего Египта была бы неизмеримо беднее без знания росписей на гробницах. В обоих случаях изображения являются практически единственным свидетельством о таких социальных практиках, как охота. Некоторые ученые, работавшие над более поздними периодами, также серьезно относи-

¹ *Samuel R. The Eye of History // Id. Theatres of Memory. Vol. I. London, 1994. PP. 315—336.*

лись к изображениям. Например, историки политических убеждений, «общественного мнения» или пропаганды уже давно используют свидетельства гравюр. Выдающийся медиевист Дэвид Дуглас почти полвека назад говорил, что гобелен из Байё — «основной источник для истории Англии», который «заслуживает изучения наряду с “Англосаксонской хроникой” и Вильгельмом из Пуатье».

Использование изображений уходит корнями гораздо дальше в прошлое. Как отмечал Фрэнсис Хаскелл (1928—2000) в книге «История и ее образы», росписи римских катакомб в XVII веке изучались как свидетельства ранней истории христианства (а в XX веке — как источники по социальной истории)¹. За гобелен из Байё (рис. 77) историки всерьез взялись уже в начале XVIII века. В середине того же столетия серия картин Жозефа Верне с изображением французских морских портов (о которых пойдет речь в пятой главе) была высоко оценена критиком, который заметил, что если бы больше художников последовало примеру Верне, их работы были бы полезны для потомков, поскольку «в их картинах можно было бы прочесть историю нравов, искусств и народов»².

Историки культуры Якоб Буркхардт (1818—1897) и Йохан Хейзинга (1872—1945), будучи художниками-любителями, писали, соответственно, о Ренессансе и об «осени Сред-

¹ English Historical Documents, 1042—1189 / ed. D.C. Douglas, G.W. Greenaway. London, 1953. P. 247.

² Haskell F. History and its Images. New Haven, 1993. PP. 123—124; 138—144. Цит. по: Lagrange L. Les Vernet et la peinture au 18^e siècle. Paris, 1864. P. 77.

невековья». Они основывали свои описания и интерпретации культуры Италии и Нидерландов на картинах таких художников, как Рафаэль и ван Эйк, а также на текстах того времени. Буркхардт сначала принялся описывать итальянское искусство, прежде чем обратиться к культуре эпохи Возрождения в целом, изображения и памятники были для него «свидетелями прошедших этапов развития человеческого духа», предметами, «в которых можно выявить структуру мышления и представлений конкретной эпохи».

Хёйзинга в 1905 году прочитал свою первую лекцию в Университете Гронингена на тему «Эстетический элемент в исторической мысли», сравнив в ней историческое понимание с «видением» или «ощущением» (включая чувство прямого контакта с прошлым). Он заявил, что «изучение истории и художественное творчество объединяет одинаковый способ формирования образов». Позже он описал метод культурной истории в визуальных терминах как «метод мозаики». В автобиографии Хёйзинга признался, что его интересу к истории поспособствовало коллекционирование монет в детстве, что его тянуло к Средневековью, потому что он зрительно представлял себе этот период «благородных рыцарей в шлемах с перьями», что на переход от востоковедения к истории Нидерландов его мотивировала выставка фламандских картин в Брюгге в 1902 году. Хёйзинга также активно выступал за создание исторических музеев¹.

¹ *Haskell Fr. History*. PP. 9, 309, 335—346, 475, 482—494; *Gossman L.* Basel in the Age of Burckhardt. Chicago, 2000. PP. 361—362; *Strupp Chr.* Johan Huizinga: Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte. Göttingen, 1999. S. 67—74, 116, 226.

Другой ученый поколения Хейзинги, Аби Варбург (1866—1929), начинал как историк искусства в стиле Буркхардта, а закончил свою карьеру, попытавшись создать историю культуры, основанную на изображениях так же, как и на текстах. Институт Варбурга, выросший из одноименной библиотеки, переехавшей из Гамбурга в Лондон после прихода Гитлера к власти, продолжал поощрять этот подход. Ренессансист Фрэнсис Йейтс (1899—1981), которая работала в институте в 1930-х годах, говорила о себе, что здесь «ее научили варбурговской технике использования визуальных источников в качестве исторических свидетельств»¹.

В те же годы картины и фотографии изучал бразильский социолог и историк Жилберту Фрейре (1900—1987): он представлял себя историком-художником в стиле Тициана, а свой подход к социальной истории — как форму «импрессионизма», как «попытку схватить жизнь в движении». Идя по его стопам, американский историк Бразилии Роберт Левин опубликовал серию фотографий из жизни Латинской Америки рубежа XIX—XX веков с комментарием, который не только помещает фотографии в контекст, но и обсуждает основные проблемы, возникающие при использовании такого рода доказательств².

Изображения послужили отправной точкой для двух важных исследований Филиппа Арьеса (1914—1982), само-

¹ *Yates F. A. Shakespeare's Last Plays. London, 1975. P. 4; ср.: Ead. Ideas and Ideals in the North European Renaissance. London, 1984. PP. 312—315; 321.*

² *Levine R. M. Images of History: 19th and Early 20th Century Latin American Photographs as Documents. Durham, NC, 1989.*

бытного «историка по воскресеньям». В его «Истории детства» и «Истории смерти» визуальные источники как «свидетельства мира чувств и жизни» рассматриваются наравне с «литературой и архивными документами». К этим работам мы еще вернемся. Его подходу подражали некоторые ведущие французские историки 1970-х годов, среди них Мишель Вовель, изучавший Французскую революцию и Старый режим, и Морис Агюлон, специалист по Франции XIX века¹.

Этот «поворот к изображениям», pictorial turn, как его назвал американский критик Вильям Митчелл, также заметен в англоязычном мире². Как он рассказывает, в середине 1960-х годов Рафаэль Самуэль и некоторые его современники осознали ценность фотографий для социальной истории XIX века, они помогли выстроить «историю снизу», сосредоточив внимание на повседневной жизни и опыте простых людей. Однако, если принять влиятельный журнал «Прошлое и настоящее» за репрезентацию новых тенденций в англоязычной исторической науке, не может не удивлять, что с 1952 по 1975 год в нем нет ни одной иллюстрированной статьи. В 1970-х годах здесь опубликовано всего две статьи с иллюстрациями, а в 1980-х годах — уже четырнадцать.

О том, что 1980-е годы стали поворотным моментом в этом отношении, свидетельствуют также материалы

¹ *Ariès P.* Un historien de Dimanche. Paris, 1980. P. 122; Ср.: *Iconographie et histoire des mentalités / dir. M. Vovelle.* Aix, 1979; *Agulhon M.* Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France, 1789—1880. Cambridge, 1981.

² *Art and the Public Sphere / ed. W. J. T. Mitchell.* Chicago, 1992.

конференции американских историков, состоявшейся в 1985 году и посвященной «искусству как историческому источнику». Опубликованные в специальном выпуске «Журнала междисциплинарной истории» материалы вызвали такой большой интерес, что вскоре вышли отдельной книгой¹. Один из участников, Саймон Шама, стал хорошо известен благодаря использованию визуальных свидетельств в исследованиях, от голландской культуры XVII века («Смущение богачей», 1987) до «Ландшафта и памяти» (1995), книги о восприятии ландшафта на Западе.

Как он рассказывает, в середине 1960-х годов Рафаэль Самуэль и некоторые его современники осознали ценность фотографий для социальной истории XIX века, они помогли выстроить «историю снизу», сосредоточив внимание на повседневной жизни и опыте простых людей.

В этом же контексте возникла и серия «История в образах», запущенная в 1995 году и включающая в себя книгу, которую вы сейчас читаете. В ближайшие несколько лет будет интересно посмотреть, как историки из поколения, выросшего и на компьютерах, и на телевидении, практически с рождения живущего в мире, насыщенном изображениями, будут подходить к визуальным свидетельствам прошлого.

¹ Art and History: Images and their Meanings / ed. R.I. Rotberg, Th. K. Rabb. Cambridge, 1988.

Источники и следы

Традиционно историки называют имеющиеся у них свидетельства «источниками», как будто они наполняют свои ведра водой из потока Правды, а истории их очищаются по мере приближения к истоку. Метафора яркая, но вводит в заблуждение, поскольку подразумевает возможность описания прошлого без вмешательства посредников. Однако нам не обойтись без целой череды таковых, включая не только более ранних историков, но и архивистов, оформлявших документы, писцов, которые их писали, свидетелей, чьи слова были записаны. Как полвека назад предположил голландский историк Густав Ренье (1892—1962), возможно, было бы полезно заменить идею источников идеей «следов» прошлого в настоящем¹. Термин «следы» относится к рукописям, печатным книгам, зданиям, мебели, ландшафту (измененному в ходе эксплуатации человеком), а также ко множеству различных видов изображений: картинам, статуям, гравюрам, фотографиям.

Использование изображений историками не может и не должно ограничиваться «доказательствами» в строгом смысле слова (что подробно обсуждается в пятой, шестой и седьмой главах). Следует также оставить место для того, что Фрэнсис Хаскелл назвал «влиянием образа на историческое представление». Картины, статуи, гравюры и прочее позволяют нам, потомкам, делиться невербальным опытом или знаниями о культурах прошлого (например, религиозный опыт обсуждается в третьей главе). Они

¹ *Renier G. J. History, its Purpose and Method. London, 1950.*