

Джейн Гарнет, Жерваз Россер

Как показать зрелище чуда

«Безобразие. По-моему Музей Ашмолеан призван пропагандировать искусство, а не предрассудки и фанатизм».

«Замечательно. Вы впустили в Музей обычную жизнь. Эти образы врезаются в душу».

Два приведенных отзыва — это реакция на выставку, названную «Зрелище чуда», которую мы недавно организовали в оксфордском Музее Ашмолеан. Небольшая экспозиция (в Британии не было еще ничего подобного) состояла из сделанных нами фотографий находящихся в различных святых местах Северной Италии картин и статуй, обладающих, как считается, сверхъестественными силами. Приведенные отзывы свидетельствуют об удивительном разбросе мнений, что указывает на специфические проблемы, возникающие, когда такого рода выставка устраивается в светском музее, в стране, культура которой все еще носит глубокие следы характерного для протестантизма подозрительного отношения к образам.

Джейн Гарнет
(Jane Garnett)
Вэдхам колледж, Оксфорд

Жерваз Россер
(Gervase Rosser)
Колледж св. Екатерины,
Оксфорд

Ранее мы уже показывали значительную часть этих фотографий в Италии — в средневековой церкви Доминиканского монастыря Санта-Мария ди Каstellо в Генуе в рамках праздничных мероприятий, посвященных этому городу как европейской куль-

турной столице 1994 года. Там место экспозиции — сильно выступающее вперед пространство по обе стороны богато декорированного барочного высокого алтаря (которым уже не пользуются) — ставило свои проблемы, но культурный контекст все же был католическим, несмотря на то, что далеко не все посетители выставки были верующими. Когда нам предложили спроектировать выставку для Музея Ашмолеан и сделать это в пространстве небольшой узкой галереи, лишенной естественного освещения, нам пришлось серьезно задуматься не только о визуальных требованиях, но и о том, что большинство посетителей придет с совсем иными культурными ожиданиями. Мы по-прежнему, как и в Генуе, были убеждены в необходимости представить выставку фотографий как театральное зрелище, поэтому для экспозиции в Музее Ашмолеан был сделан закрытый прямоугольный короб (10 м в длину, 1 м в ширину и 3 м в высоту). В нем мы на разной высоте прорезали отверстия различных форм, по большей части прямоугольные разных размеров, а также два овальных. Фотографии были помещены на глубине около 50 см от края этих отверстий и прикреплены к скрытым планкам, так что возникало впечатление, что фотографии висят в воздухе. Фотографии ярко освещались изнутри, тогда как в помещении свет был приглушен. В результате возникал эффект находящихся в световых фокусах изображений, которые можно рассматривать только по отдельности. При входе мы поместили большой подсвеченный изнутри диапозитив с изображением одного из самых крупных и заметных экспонатов — части корабельного носа; у выхода все пространство было заполнено фотографиями сделанных *ex voto* раскрашенных повествовательных историй о чудесах (верующие приносили их в места поклонения обозначенным картинам и статуям в благодарность за исполнение молитв).

Замысел выставки заключался в том, чтобы, насколько это возможно, создать ощущение пребывания в месте поклонения образу религиозного культа (см. об этом: [Garnett, Rosser 2003; Garnett, Rosser 2004a; Garnett, Rosser 2004b; Garnett, Rosser 2007]). Обычно такой образ находится в освещенной точке темной церкви, что помогает верующему сосредоточить на нем свое внимание. Молитва и надежда в сочетании с эффектным местом действия призваны были создать возможность для восприятия этого скульптурного или живописного изображения как живого. Перед такими святынями всегда помещаются моленные карточки, на одну сторону которых нанесен святой образ, на другую — текст молитвы. Они помогают сосредоточиться во время пребывания рядом со святыней, а также служат сувенирами, которые можно брать с собой. Эти репро-

дукции переносят чудотворную силу образа в дома и мастерские, в конторы, автомобили или на корабли. Дабы напомнить об этом элементе святыни, мы решили не печатать традиционный каталог, а вместо этого выпустить небольшие карточки с изображением всех образов, поместив их в плексигласовые коробочки. Они были установлены под каждым образом так, чтобы люди, пришедшие на выставку, могли, стоя перед объектом, рассматривать их и брать на память. Вместо молитвы на оборотной стороне каждой карточки помещались сведения о происхождении соответствующего культа и рассказ о чуде. Мы хотели, чтобы посетители выставки рассматривали каждый объект как часть повествовательной религиозной традиции и, глядя на образ, читали бы его историю.

Знакомство с выставкой мы начали с напоминания о том, что вера в способность некоей статуи или живописного изображения перемещаться по воздуху, говорить, плакать или совершать чудесные исцеления, — это феномен одновременно древний и очень современный. Эта вера вовсе не ограничивается пределами одной религиозной культуры, отсталых или сельских общин или «непросвещенного» прошлого. Именно для того, чтобы подчеркнуть это обстоятельство, мы сосредоточили наши исследования, одним из результатов которых стали эти фотографии, в окрестностях Генуи в Лигурии. Начиная со средних веков и по настоящее время Генуя находится в авангарде современности: здесь в средневековье была изобретена банковская система; Генуя была сложно устроенной приморской республикой, соперничавшей с Венецианской и пережившей ее; это одна из первых индустриальных областей Италии, где начал развиваться социализм; центр глобальной системы, в разное время простиравшейся от Средиземноморья до Черного моря, от обеих Америк до Британии и Австралии. Чудотворные образы из святилищ, расположенных вдоль гористого побережья Лигурии, присматривают за этой опасной частью Средиземного моря. Культовые образы из Лигурии повлияли на формирование идентичности мигрировавших туда сообществ точно так же, как это происходило в итальянских городах, поселках и местностях, откуда были родом эти мигранты. В XIX в., отправляясь в чужие страны, матросы из Камольи, бывшей тогда важным портовым городом, брали с собой копии изображения Мадонны Маленького Дерева, своего чудотворного образа. В 1858 г. в украинском Бердянске над входом в лавку судовых принадлежностей, принадлежавшую семейству из Камольи, была ниша, где помещался такой образ, а рядом с ним изображение этой Мадонны в окладе, по образцу русских икон.

Личные и общественные кризисы и природные катастрофы (рождение детей, болезни и несчастные случаи, политические



Ex voto, XIX в. Святилище Мадонны дель Монте, Генуя.

перевороты, холерные эпидемии, промышленные катастрофы, безработица, морские штормы) способствовали росту числа обращений к чудотворным образам. Обращения к чудотворным образам во времена войн фиксируются на протяжении нескольких веков. Одновременно такие образы влияли (и влияют) на повседневную жизнь верующих: мужчины с портфелями, в деловых костюмах по пути на службу заходят в Собор Чиавари, чтобы поговорить с Мадонной дель Орто; в маленьких городках в каждом доме вы обнаружите копию местного чудотворного образа; в старой части Генуи еще недавно была одна проститутка, которая ставила цветы перед уличным святилищем, над которым горел ее красный фанарь.

Образы, представленные на нашей выставке, — католические, большая их часть — изображения Мадонны. Есть также фотографии двух распятий и одного народного изображения Иисуса Назаряя. Эти образы выполнены из разных материалов и принадлежат к разным историческим периодам — от раннего средневековья до XIX в. Такие культы создавались в разные моменты истории, но ключевым периодом, отмеченным взрывом их распространения, была контрреформация начала XVII — XIX вв., когда после Французской революции и в качестве реакции на создание светского итальянского государства началось католическое возрождение. Практически все культы зародились в народной светской культуре, иногда под влиянием отдельных местных священников или религиозных орденов. По большей части представленные образы возникли вне церкви — как, например, статуя, «найденная» в развилке каштана; фреска, написанная на садовой ограде; почти бесцветное домашнее изображение Мадонны с младенцем, неяркость которого связывалась с тем, что оно появилось в результате сверхъестественного видения; статуя со спасенного матросами носа разбитого корабля, которую они превратили в объект поклонения, установили в церкви и сами совершали перед ней заговоры для изгнания нечистой силы. Церковные власти всегда считали подобные культы потенциально опасными. Если посредством такого образа верующий может установить прямой и непосредственный контакт с божественной силой, это подрывает авторитет церкви, не говоря уже о том, что светский посредник (наиболее очевидно в случае с матросами и носом корабля) может оказаться неортодоксальным. Церковные власти отвечали на взрывы популярности некоторых образов официальными расследованиями, в отдельных случаях накладывая запрет даже на санкционированные образы, которые уже были внесены в церковь и приняты там. Однако истории, которые рассказывали об образах и особых отношениях с ними, оставались неконтролируемыми. Трудно контро-

лировать молитву, когда человек верит, что копия обладает той же сверхъестественной силой, что оригинал.

Церковь также выражала беспокойство в связи с формой и материалом, из которого были выполнены объекты поклонения. После Собора в Тренте возникла тенденция препятствовать поклонению святым статуям, сделанным из хрупкого материала, которые легко могли быть сожжены или повреждены иным образом. Параллельно было отмечено стремление обеспечить соответствующий эстетический уровень этих образов. Когда нос корабля, статуе с которого поклонялись как Мадонне делла Фортуна, был в 1636 г. установлен матросами в Генуе, Церковь, вначале отнесшаяся к нему крайне враждебно, настаивала на том, что это вообще не Дева Мария (делались предположения, что на самом деле статуя изображает английскую королеву). Кукольную статую Мадонны Акузанта (культ которой также зародился в начале XVII в.) первое время официально считали просто необработанным куском материала. Многие из этих образов, как двухмерные, так и трехмерные, по канонам высокого искусства не являются эстетически прекрасными (хотя из этого обобщения есть ряд интересных исключений), однако это никак не влияет на их религиозную действенность. При создании выставки нас интересовали не художественные достоинства образов, а их жизненность и популярность.

Именно неочевидность отношения представленных на выставке образов к тому, что на Западе считается искусством, попеременно привлекало к ней зрителей и вызывало отторжение. Посетительница, оставившая первый отзыв, процитированный в начале статьи, явно была вполне готова встретить в Музее Ашмолеан изображение Девы Марии, помещенное в золоченую раму, с надежно нейтрализованным религиозным контекстом, снабженное музейной этикеткой, фиксирующей его художественный статус. Оказавшись в ситуации, когда ее внимание было привлечено к религиозной силе других образов, она почувствовала себя оскорбленной. Кроме того, эта посетительница исходила из предположения, что сам факт устройства подобной выставки является актом прозелитизма — пропагандой «*предрассудков и фанатизма*». Отзыв свидетельствует о том, какое неудобство вызывает мысль о религиозной силе образа в стране, культура которой, хотя и секуляризованная, во многих отношениях все же остается протестантской. Один из писавших о выставке рецензентов заметил, что в формировании нашего представления о том, какой должна быть современная художественная галерея, значительную роль играет эстетика Канта: концепция незаинтересованного эстетического наслаждения отделяет эстетическое от нравственно-

го и духовного. Он с одобрением отметил, что наша выставка бросает вызов этим представлениям, поскольку мы расположили образы так, что людям приходилось приспосабливать к ним свое зрение и даже иногда низко склоняться, чтобы разглядеть их: «Выставка, которая заставляет опуститься на колени в пространстве, где все дышит светской культурностью, бросает вызов, и это замечательно» [Fraser 2005]. Другая посетительница выставки, чей отзыв мы также цитировали в начале статьи, мусульманка, сразу ухватила смысл экспозиции и отдалась тем ощущениям, которые вызывают эти образы. Ей принадлежит удивительно меткое утверждение о том, что наша выставка впустила в музей обыденную жизнь, в смысле обыденности необычайного в той религиозной культуре, к которой принадлежат эти образы, и в том смысле, что она привлекла в английский музей более широкий круг посетителей. Мы стремились — посредством показа театрального взаимодействия между текстом и образом — сделать зримым соединение сверхъестественного и обыденного в повседневном опыте тех, кто верил и в наши дни верит в то, что за его/ее жизнью наблюдают эти чудотворные образы. Нас удивило и порадовало то, что выставка вызвала глубокий интерес на местном и общенациональном уровне, это свидетельствовало о том, что любопытство к подобным явлениям распространено гораздо более широко, чем готовы признать враждебно настроенные критики. Их нервная реакция была саморазоблачительной.

Библиография

- Fraser G. Forced to Kneel in a Public Art Gallery // Church Times. 2005. 2 Dec.
- Garnett J., Rosser G. A Miracle-Working Orthodox Icon in Italy: Comparative Image Cults in East and West // Lidov A. (ed.). Eastern Christian Relics. Moscow, 2003. P. 351–360.
- Garnett J., Rosser G. Translations of the Miraculous. Cult Images and their Representation in Early Modern Liguria // Thuno E., Wolf G. (eds). The Miraculous Image in the Late Middle Ages and the Renaissance. Rome, 2004a. P. 205–222.
- Garnett J., Rosser G. The Virgin Mary and the People of Liguria: Image and Cult // Swanson R.N. (ed.). The Church and Mary, Studies in Church History. Woodbridge, 2004b. P. 280–297.
- Garnett J., Rosser G. The Moving Image: Zones of the Miraculous in Italy and the Mediterranean World 1500–2000. London, 2007 (в печати).

Перевод с англ. яз. Марии Маликовой