



М. А. Оболонкова

**СТО ЛЕТ СПУСТЯ: ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ  
КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ  
В КОММЕМОРАТИВНЫХ ПРАКТИКАХ ВЕЛИКОБРИТАНИИ**

На основе арт-объектов, созданных в Великобритании к 100-летию начала Первой мировой войны, проанализированы визуальные образы, используемые в национальных коммеморативных практиках. Рассмотрена взаимосвязь особенностей «английского стиля» в репрезентации культурной памяти о Великой войне и глубокой травмы, полученной британским обществом в результате войны.

Based on the pieces of art created in the UK to commemorate the 100th anniversary of the First World War, the article analyzes the visual images used in the national commemorative practices. Interconnection between the specifics of "English style" in the representation of the cultural memory of the Great War and deep trauma of British society as a result of the war is considered.

**Ключевые слова:** Первая мировая война, культурная память, юбилейная коммеморация, визуальный прецедентный образ.

**Key words:** The First World War, cultural memory, anniversary commemoration, visual precedential image.

Вопросы формирования и функционирования образов коллективной памяти занимают значительное место в научном направлении *memory studies*. Социальная (коллективная) культурная память подпитывается разными способами, среди которых немалую роль играют памятные, а особенно юбилейные даты. Прошедшая в 2014 г. столетняя годовщина начала Первой мировой войны вновь оживила в социокультурной ткани современности память об одном из узловых событий XX в. Особенности визуальных способов репрезентации культурной памяти о Первой мировой войне предлагается рассмотреть в рамках британского кейса.

В визуальной антропологии сформировалось множество разных методологических подходов. Одни из них опираются на семиологические теории таких авторов, как Ф. де Соссюр с концептами «означающее — означаемое — значение» [14], Ч. Пирс с классификацией знаков (знаки-иконы, знаки-индексы, знаки-символы) [11], Г. Фреге с концептами «знак — смысл — значение» [15], Р. Барт, выделивший в процессе исследования фотографии два элемента: «studium» (культурная интерпретация фотографии) и «punctum» (эмоциональный смысл изображения) [1]. Другие, как М. Бэнкс, предлагают использовать двойную перспективу анализа визуальных источников — контент и контекст [16]. В исследовательской практике эти теоретические подходы часто сочетаются.



В нашем случае представляется перспективным опереться на подход Варбургской школы, предложенный немецким историком искусства и культурологом А. Варбургом применительно к иконографии — разделу истории искусства, изучающему «содержание, или значение, произведения искусства, а не его форму» (см.: [9, с. 27]).

В основу этого подхода положен иконологический метод, позднее подробно разработанный Э. Панофским, выделявшим в исследовании произведений изобразительного искусства как смысловой структуры три уровня: эмпирический (доиконографическое описание, объектом которого являются первичные сюжетные и художественные мотивы произведения); иконографический анализ, где объектом становится «значащий смысл» (он определяется с учетом исследования сюжета изображения на основе знания традиций изображения тем, образов, символов, аллегорий); иконологическая интерпретация, где объект — «внутреннее значение», или содержание произведения [9, с. 43]. На последнем уровне происходит связь визуального источника «с более широким кругом значений, имеющим отношение к "нации, периоду, классу, религиозным и философским представлениям эпохи"», и исследователю на этом этапе необходима «синтезирующая интуиция», поскольку в одном произведении искусства синтезируется целая эпоха [4, с. 352].

Плодотворность иконологического метода при обращении к визуальным источникам была обнаружена впоследствии социологами, культурологами, историками и др. Обратимся к некоторым конкретным примерам визуальных коммеморативных практик, стимулирующим осмысление «английского стиля» в репрезентации культурной памяти о Великой войне.

Арт-инсталляция «Минимальный монумент», созданная из 5 тыс. человеческих фигур из льда, была установлена 2 августа 2014 г. на ступеньках площади Чемберлена в городе Бирмингеме в память о жертвах Первой мировой войны [19]. Фигуры сидящих людей почти одинаковы: отстранен и печален характер позы с чуть ссутуленной спиной, опущенными плечами и головой. Символика льда, материала, из которого изготовлены скульптуры, связана с хрупкостью и недолговечностью, переходностью из одного состояния в другое. Еще одну грань символики можно увидеть в том, что лед присутствовал в культурной атрибутике Ада у Данте (ледяное озеро Коцит).

Инсталляция не статична. Ледовые фигуры на летнем солнце быстро подтаивают, деформируются, падают и, превращаясь в воду, совсем исчезают.

Потеря, утрата, хрупкость человеческой жизни, физическое исчезновение огромного количества людей, ставших жертвами Первой мировой — таков «значащий смысл» (по Панофскому), или условный сюжет этого визуального образа, считываемый в процессе его недолгой трансформации.

Здесь мне кажется уместным обратиться к таким концептам, как контент и контекст, предложенным Маркусом Бэнксом в его книге «Визуальные методы в социальных исследованиях», где он описывает, в частности, метод «двойной перспективы анализа» [16, р. 20–21]. Дело в



том, что автор инсталляции, бразильская художница Неле Авезедо, реализует свой проект «Минимальный монумент» с 2001 г. в разных городах по всему миру (Бразилия, Куба, Япония, Франция, Германия, Португалия, Италия, Норвегия) [22].

Идейно-художественные высказывания ее акций весьма различны: первоначально Н. Авезедо обратилась к роли памятников в городах, выступая против официальных мемориалов в общественных местах, выдвинув идею «анти-памятника». Затем в Берлине, Флоренции и Порту художница вместе с Всемирным фондом дикой природы при помощи 1000 ледяных человечков метафорически говорила об экологической проблеме — глобальном потеплении и таянии ледников Гренландии [21].

В британском Бирмингеме в 2014 г. по замыслу заказчиков (креативная дирекция бирмингемского ипподрома) и художницы инсталляция должна была апеллировать к памяти о жертвах Первой мировой войны. Н. Авезедо назвала свою акцию коммеморацией и чествованием *обычных* людей, погибших в этом конфликте, напоминанием о безымянных [24].

Именно в таком контексте этот визуальный объект был задуман заказчиками и автором, и, главное, так был воспринят зрителями и участниками, каждый из которых вместе с 20 волонтерами, размещавшими в пространстве эти коммеморативные арт-объекты, мог установить на ступенях фигурку человека из льда.

По свидетельствам журналистов, освещавших это событие в прессе, некоторые люди «со слезами украшали свои скульптуры цветами и лентами» [19] в память о погибших родственниках, другие размещали рядом с ледяной фигурой фотографии из семейных альбомов. Газета «Birmingham Mail» на своем сайте опубликовала несколько откликов участников этого события.

Пэм Брукинг (73 года) вспоминал своего прадеда — жителя Бирмингема Джона Осборна Уолфреда, воевавшего в 8-м батальоне Вустерского полка, дважды награжденного Военным крестом и через три года после возвращения с фронта покончившего жизнь самоубийством. Семья Брукинга только шесть лет назад узнала всю его историю. «Все эти люди покинули свои дома, и они сделали это для других. Скоро и эти скульптуры исчезнут, но у нас останутся воспоминания сегодняшнего дня», — поделился правнук человека, которого война догнала через три года после ее окончания [19].

Карен Берд (48 лет), участвовавшая в этой акции, сказала: «Я хотела сделать это, чтобы отметить столетие, в память о других, потому что они положили свои жизни за нас, как я вижу это». Карен вспоминала при этом своего прадеда — Артура Томаса (род. 1893). Он был ранен на Сомме и скончался в мае 1918 г. Сказав, что посещение полей сражений вызывает очень сильные чувства, она призналась: «Сегодня, когда... опускала на ступень ледяную скульптуру, почувствовала мурашки по коже» [19].

Эмоциональный смысл рассматриваемого произведения современного искусства был выражен зрительницей очень точно. Р. Барт назвал этот элемент изображения «пунктум», используя это слово «для обоз-



начения раны, укола, отметины». «Punctum, — писал Р. Барт, — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» [1, с. 54].

«Значащий смысл» (по Э. Панофскому), или вторичное, условное значение всего визуального образа «Минимальный монумент», через сто лет прочитывается участниками и зрителями как текст трагедии — личной, национальной и глобальной.

Другой визуальный объект, предлагаемый к рассмотрению, — ставшая широко известной арт-инсталляция у лондонского Тауэра «Кровь обагрила земли и моря», которую посетили около 5 млн человек [23]. «Blood Swept Lands and Seas of Red» — первая строчка стихотворения безымянного солдата. Инсталляцию составили 888 246 керамических алых маков, по количеству британских солдат и офицеров, а также выходцев из доминионов и колоний, всех комбатантов, погибших или умерших от ран в период с 1914 до 1921 г. Авторы инсталляции — художник Пол Камминс и дизайнер Том Пайпер [23].

По замыслу авторов, каждый цветок символизировал смерть одного человека. Алые маки, «выливаясь» из окна башни Тауэра и заполняя ров вокруг, создавали впечатляющее зрелище гигантского кровавого потока. В мифологическом сознании мак традиционно связан с символикой сна и смерти [7, с. 90]. В британском историко-культурном дискурсе образ красного мака представляет интерес с точки зрения теории прецедентности, разрабатываемой в лингвистике последние три десятилетия. В центре этой теории, сосредоточенной на наличии в тексте элементов предшествующих текстов, стоит концепт «прецедентного текста», рассматриваемого через хрестоматийность с использованием приемов цитации, аллюзии и т. п. [10].

Исследователями, работающими в рамках этого направления (см.: [3; 5; 8]), выделяются основные признаки прецедента как определенно-образно-ассоциативного комплекса: общеизвестность, значимость в познавательном и эмоциональном отношениях, регулярная воспроизводимость, отсутствие необходимости семантизации для большинства членов лингвокультурного сообщества, культурная обусловленность. Развивая эти положения, Л. А. Мардиева определяет прецедентные визуальные образы как «хранящиеся в памяти представителей определенного социокультурного сообщества зрительные образы культурного пространства» [6, с. 203].

Образ красного мака, как известно, получил распространение в британском обществе после публикации в 1915 г. в журнале «Панч» стихотворения «На полях Фландрии»: «На Фландрии полях, где маки шелестят / Где мы, безмолвные, лежим за рядом ряд / Могильные места помечены крестами / И жаворонки в небесах звенят над нами / Пока орудия вдали едва гремят / Мы — мертвецы / Всего лишь пару дней назад / Мы видели рассвет, мы видели закат / Любили мы и нас, но вот лежим, увы / На Фландрии полях...» [12, с. 169].

Автор — канадский военно-полевой врач, подполковник Джон Маккрей — написал это стихотворение летом 1915 г. после гибели в боях под Ипром его друга, которого он сам похоронил в поле, обильно усеянном цветами красного мака. Такого количества маков в этих мес-



тах очевидцы не отмечали ни раньше, ни позже, и столь буйное цветение не было случайным. Мак-самосейка (*Papaver rhoeas*), как свидетельствует ботаническая справочная литература, обладает «высокой семенной продуктивностью (20 000–50 000 семян на одно растение), а также способностью семян сохранять всхожесть в течение нескольких лет» [2, с. 249]. Сильнейшие повреждения поверхности почвы снарядами не только разрыхлило ее, но и привело к появлению большого количества щебня и, как следствие, к обогащению почвы известью. Это вызвало активное прорастание и бурное цветение на бельгийских полях многочисленных маков. Когда война закончилась, известь быстро абсорбировалась, и маки начали исчезать снова [18, с. 145].

Благодаря получившему широкую известность стихотворению Д. Маккрея в англосаксонской культуре XX в. возникла связь образа красного мака с военными потерями в Великой войне. Распространению этого образа как символа памяти о погибших дало толчок появившееся в 1918 г. ответное стихотворение американки Мойны Майкл «Мы сохраним веру», в котором преподавательница университета написала: «А теперь факел и красный мак / Мы носим в честь наших погибших» [20].

Ей принадлежало авторство идеи прикреплять к одежде шелковый цветок красного мака в память о погибших, она предложила продавать такие аксессуары с тем, чтобы вырученные средства шли на благотворительную поддержку инвалидов войны. Дж. Фокс справедливо подчеркивает, что М. Майкл сыграла решающую роль в конструировании образа красного мака как памятного символа Первой мировой войны, после чего этот образ устойчиво вошел в англо-саксонскую мемориативную практику [17, р. 24].

К столетней годовщине начала Первой мировой войны, как свидетельствуют интернет-сервисы, ориентированные на продажу товаров массового спроса, было выпущено большое количество разнообразных видов значков, брошей, футболок, шарфов и прочих предметов с символикой красного мака, раскупленных потребителями, воспроизводившими эти символические структуры как элемент социокультурной коммуникации. Визуальный образ красного мака, являющийся в Великобритании общеизвестным, эмоционально значимым, регулярно воспроизводимым, культурно обусловленным, не требующим семантизации для большинства, можно уверенно отнести к прецедентным визуальным образам: он символизирует в британской коллективной памяти огромные человеческие потери в Первой мировой войне и напоминает о понесенных жертвах.

Исследование арт-инсталляции «Кровь обагрила земли и моря» в рамках иконографического анализа позволяет полагать, что в этом обращении к феномену «цена войны» и заключается «значащий смысл» данного визуального объекта, который дал зрителям возможность не столько рационально осознать, сколько эмоционально прочувствовать масштаб исторической катастрофы.

Приложение «Инстаграм», созданное для обмена фотографиями и видеозаписями, оказалось в 2014 г. заполнено гигантским количеством



фотоснимков с места этого мощного художественного явления современного искусства, ставшего заметным событием публичной истории. Среди огромной массы фотографий, выполненных с различной степенью фотографического мастерства и являющих собой в рамках популярной сетевой коммуникации очень разные послания, сильное впечатление производит один встречающийся фотосюжет. Очень трудно оказалось «включить» исследовательскую отстраненность при работе со снимками погибших на фронтах войны, принесенными почти через сто лет из семейных архивов, вручную атрибутированными, заботливо помещенными в простые пластиковые файлы и скотчем неумело прикрепленными к элементам ограды, окружающей ров Тауэра.

На уровне иконологической интерпретации рассмотренных выше визуальных коммеморативных арт-проектов есть основания заключить, что их содержанием, или «внутренним значением», является глубокая историческая травма, полученная британским обществом вследствие столкновения с тотальным характером Первой мировой войны и небывалого до этого количества и качества человеческих потерь.

Симптомы данной социальной травмы проявились в Великобритании по окончании войны очень заметно, и общество интуитивно выбрало стратегию не избегания, а работы с травмой, в частности через ритуализацию скорби. Э. Ренан полагал, что «общие страдания соединяют больше, чем общие радости. В деле национальных воспоминаний траур имеет большее значение, чем триумф: траур накладывает обязанности, траур вызывает общие усилия» [13], иными словами – сохраняет преемственность и фиксирует чувство общности.

Прорабатывание травмы в Великобритании длится уже сто лет, и этот процесс продолжительного терапевтического обращения к трагической странице прошлого при помощи консолидирующих коммеморативных практик помогает «воображаемому сообществу» британцев поддерживать свою идентичность.

#### Список источников и литературы

1. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии / пер. М. Рыклина. М., 2011.
2. Губанов И. А., Киселёва К. В., Новиков В. С., Тихомиров В. Н. Иллюстрированный определитель растений Средней России. М., 2003. Т. 2.
3. Гудков Д. Б. и др. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний // Вестник Московского университета. Сер. 9 : Филология. 1997. №4. С. 106 – 118.
4. Дажина В. Д. Э. Панофский и его книга «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада» // Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998. С. 340 – 362.
5. Караулов Ю. Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы : шестой междунар. конгресс преп. русского языка и литературы : докл. советской делегации. М., 1986. С. 105 – 126.
6. Мардиева Л. А. Коллективная культурная память общества (прецедентные визуальные образы и феномены) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3(15). С. 202 – 209.





7. *Мифы народов мира* : энцикл. : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М., 1980. Т. 2.

8. *Нахимова Е.А.* Прецедентные имена в массовой коммуникации. Екатеринбург, 2007.

9. *Пановский Э.* Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009.

10. *Петрова Н.В.* Эволюция понятия «прецедентный текст» // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Филология. 2010. Вып. 2(10). С. 176–182.

11. *Пирс Ч.С.* Что такое знак? / пер. А.А. Аргамаковой // Вестник Томского гос. университета. Философия. Социология. Политология. 2009. №3(7). С. 88–95.

12. *Поэты* Первой мировой войны. Уильям Ходжсон. Уилфред Оуэн. Геррит Энгельке. Джон Макрей / пер. Е. Лукина // Нева. 2014. №7. С. 164–169.

13. *Ренан Э.* Что такое нация? Доклад, прочитанный в Сорбонне 11-го марта 1882 года. URL: [http://www.hrono.ru/statii/2006/renan\\_naci.php](http://www.hrono.ru/statii/2006/renan_naci.php) (дата обращения: 12.01.2016).

14. *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики / пер. А.М. Сухотина. М., 2004.

15. *Фреге Г.* Избранные работы. М., 1997.

16. *Banks M.* Visual Methods in Social Research. L., 2001.

17. *Fox J.* Poppy Politics: Remembrance of Things Present // Cultural Heritage Ethics: Between Theory and Practice / ed. C. Sandis. Cambridge, 2014. P. 21–30.

18. *Hadley F., Pegler M.* Posters of the Great War. Barnsley, 2013.

19. *Lloyd M.* Watch: 5,000 ice sculptures placed on city steps in moving World War 1 commemoration. URL: <http://www.birminghammail.co.uk/news/midlands-news/minimum-monument-ww1-ice-exhibition-7553505> (дата обращения: 12.01.2016).

20. *Michael M.* We Shall Keep the Faith. URL: <http://www.greatwar.co.uk/poems/moina-michael-we-shall-keep-faith.htm> (дата обращения: 12.01.2016).

21. *Monumento Mínimo.* Minimum Monument. URL: <http://neleazevedo.com.br/> (дата обращения: 12.01.2016).

22. *Nele Azevedo.* Portfolio. URL: <http://neleazevedo.com.br/> (дата обращения: 12.01.2016).

23. *Tower of London Remembers.* URL: <http://www.hrp.org.uk/tower-of-london/history-and-stories/tower-of-london-remembers/> (дата обращения: 12.01.2016).

24. *War dead commemorated by Birmingham ice installation.* URL: <http://www.bbc.com/news/uk-england-birmingham-28621777> (дата обращения: 12.01.2016).

### Об авторе

Марина Александровна Оболонкова – канд. ист. наук, доц., Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет.

Email: [obolonkova@pspu.ru](mailto:obolonkova@pspu.ru)

### About the author

Dr Marina Obolonkova, Associate Professor, Perm State Humanitarian Pedagogical University.

Email: [obolonkova@pspu.ru](mailto:obolonkova@pspu.ru)