

Иро Кацариду, Катерина Билиури

ОБРАЗЫ ВИЗАНТИИ: НАРРАТИВЫ ВИЗАНТИЙСКОГО ПРОШЛОГО В ГРЕЧЕСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЕЯХ

Введение: Мифы в греческой национальной идеологии

Греческие археологические музеи, будучи департаментами министерства культуры Греции, являются государственными музеями. Заботясь о сохранении и популяризации национального культурного наследия, они приобретают и пускают в ход определенное социальное влияние, предлагая те или иные стратегии интерпретации для своих коллекций, нарративы, включенные в коммуникационные процессы в тех социальных рамках, в которых эти музеи функционируют.

Дискурс, находящий выражение в рамках национальных музеев, определяет управление самим культурным наследием, так как именно он конструирует репрезентацию прошлого, способствует развитию тех или иных областей знания и порождает те интерпретации, которые являются подходящими для социального согласия, сообразно доминирующей в данный момент идеологии. Идеология пронизывает структуру, методы и цели музейных дисциплин. Как показали представители Франкфуртской школы, любая научная дисциплина может превратиться в идеологию; будучи же идеологически «заряженной» научная дисциплина начинает влиять и на дальнейшее развитие своих институций, навязывая им свои заранее заданные предпочтения и ориентиры¹. Создавая, репродуцируя и упрощая собственные модели, научные дисциплины, будучи идеологически «заряженными», подталкивают институции осуществлять собственные заранее предопределенные выбор и предпочтения того или иного набора представлений.

За предшествующие две сотни лет такие идеологические течения, как Просвещение, модернизация, либерализм, позитивизм, национализм и социализм, а равно и их идиосинкразическая рецепция в Греции сформировали особый дискурс, связанный с греческими национальными музеями. Непосредственное влияние на него оказали процесс образования национального государства и подъем национализма (во всем многообразии его форм) как доминирующей идеологии. Национальный Археологический музей в Афинах, будучи первым греческим национальным музеем, созданным в середине XIX в., первым предложил и национальный нарратив, позволявший управлять прошлым и представлять его таким образом, чтобы это отвечало текущим потребностям нации.

¹ См.: *Habermas J. Technology and Science as Ideology*, trans. Jeremy J. Shapiro. Boston, 1970. Русский перевод см.: *Хабермас Ю. Техника и наука как «идеология»*. М., 2007.

В данной работе мы рассмотрим два момента из истории представления византийского прошлого в греческих национальных музеях: первый охватывает несколько десятилетий до и после основания Христианского и Византийского музея в Афинах (1914 г.); второй – связан с созданием Музея Византийской культуры в Салониках. Оба этих события самым тесным образом связаны с дискуссиями о сущности греческой нации, протекавшими в то время. Используя теоретическую схему, предложенную искусствоведем Евгениосом Матсиопулосом², мы попытаемся изучить нарративы, предлагаемые этими двумя музеями, с точки зрения трех основных мифов, господствующих в национальной идеологии: идеологических мифов «возрождения» и «непрерывной преемственности» греческой цивилизации, которые доминировали с момента создания нового греческого государства вплоть до первых десятилетий XX в.; а также мифа «европеинизма», развившегося в непростые 1940-е гг. и приведшего к вхождению Греции в Европейский союз³.

Здесь, вероятно, следует оговориться, что использование термина «миф» может показаться несколько рискованным, – и из-за слишком частого его употребления, и из-за различных значений, которыми его в разное время наделяли. Дабы избежать слишком широкой его интерпретации, уточним, что в данном случае под «мифом» мы будем понимать то, каким образом в определенных моменты времени формулируется национальный нарратив, придающий прошлому некое символическое значение⁴.

Открытие Византии

Вторая и третья четверти XIX в. были для Греции трудным временем формирования нового эллинистического государства. В условиях неопределенности, нестабильности и тревоги⁵, когда в 1830-е гг. баварская королевская фамилия была выбрана великими державами для управления страной, когда широкое распространение получило общее чувство разочарования⁶ из-за сокращения территории нового государства, грекам предстояло не

² *Matthiopoulos E. I istoria tis tehnis sta oria tou ethnous // I Istorია tis Tehnis stin Ellada. Ed. by E. Matthiopoulos, N. Hadjiniolaou. Irakleio, 2003.* Пользуясь случаем, мы бы хотели поблагодарить Панайотиса Бикаса, указавшего на текст Е. Матсиопулоса и предоставившего материалы из своей неопубликованной докторской диссертации, а также Арети Адамопулу, чьи полезные советы и работы по послевоенному греческому искусству значительно обогатили наше понимание «европеинизма».

³ Анализ взаимоотношений между мифом и идеологией, предлагаемый Е. Матсиопулосом, основывается на идеях Джона Пламенатца, см.: *Plamenatz J. Ideology. New York, 1970.*

⁴ В данном контексте мы будем использовать понятие «миф» в его феноменологическом значении, т.е. не стараясь понять: «подлинный» ли это миф, или же вымышленный. О проблеме в целом см.: *The Invention of Tradition. Ed. by Hobsbawm E., Ranger T. London, 1983.* Нам важно выяснить, как и почему мифы принимаются для выражения общественных настроений и как они удовлетворяют потребности общества. Такой подход основывается на функционалистских характеристиках мифа, используемых в социальной антропологии. См.: *Malinowski B. Malinowski Collected Works, Scientific Theory of Culture and Other Essays. London; New York, 2001. Vol. IX; Lévi-Strauss C. Myth and Meaning. New York, 1995.*

⁵ *Huxley G. Aspects of modern Greek historiography of Byzantium // Byzantium and Modern Greek Identity. Ed. by Rick D., Magdalino P. London, 1998. P. 15-23.*

⁶ О нем см.: *Skopetea E. To «Protupo» vaseileo kai i Megali Idea. Athens, 1988. P. 231-247.*

только организовать, но и определить себя, как новую независимую страну. Помимо этого, им следовало доказать свою историческую и культурную преемственность, дабы опровергнуть обвинения австрийского историка Я. Ф. Фалльмерайера, ставившего под вопрос этническую связь античных и современных греков.

Миф о «возрождении», поддержанный учеными, испытывавшими влияние идей Просвещения, объявлял современную Грецию «возрождением» Греции античной, фактически, тем самым, упраздня средневековый период византийской истории. Национальную преемственность следовало не только придумать или провозгласить, но и показать; византийский период неизбежно должен был стать в таких условиях «пропавшим звеном», подтверждающим преемственность. Миф о «преемственности» обрел своих первых, хотя и несколько запоздавших⁷, сторонников в начале 1850-х гг., с рождением национальной историографии и благодаря интеллектуальным усилиям историка Константиноса Папаригопулоса. Его целью было защитить Византию как неотъемлемую часть греческой истории и идентичности. Из-за подавляющей и оборонительной атмосферы того времени, требовавшей скорейшей реконструкции греческой истории, его монументальная «История греческого народа»⁸, написанная под влиянием европейского романтизма, приобрела дидактический и эпический характер⁹. Желая сделать свое исследование доступным и привлекательным для публики, К. Папаригопулос описал Византию с помощью знакомого набора понятий, примеров и сравнений¹⁰. Его сочинения стали теоретической предпосылкой «Великой Идеи», грезившей об объединении греческого государства и греческого этноса¹¹.

Развитие греческой историографии и формирование нового греческого государства совпали с общим для всей Европы XIX в. национальным пробуждением и национальным строительством. Для открытия, исправления, уточнения, сочинения или прославления собственной истории народы должны были подкреплять свои претензии обращением к судьбам предков, апелляциями к идее преемственности и наследования. Следовательно, все эти усилия были не просто характерной чертой научного пространства историографии, а скорее интегральной частью тех серьезных поисков наследия, которые каждая нация вела для обеспечения безопасности собственным автономии и идентичности¹². Национализм постепенно приобретал все большее политическое значение во многих европейских странах и

⁷ Несколько запоздавшая реакция Греции на идеи Я. Ф. Фалльмерайера была связана с сильными позициями пришедшего из Баварии классицизма и общим негативным отношением к Византии, которые были характерны для местных последователей Просвещения в 1830 – 1850 гг. Об этом см.: Ibid. P. 177-178.

⁸ Пять последовательных стадий культурной преемственности, – это античный, македонский, христианский, средневековый и период современного эллинизма. Согласно К. Папаригопулосу, «средневековый эллинизм» оказывается правнуком первого эллинизма. См.: *Paparrigopoulos K. Istoría tou ellinikou ethnous*. Athens, 1930. Vol. V. P. 8-9.

⁹ *Kitromilides P. M. Paparrigopoulos and Byzantium // Byzantium and Modern Greek Identity*. Ed. by Rick D., Magdalino P. London, 1998. P. 25-33.

¹⁰ К. Папаригопулос сравнивал, например, афинский Парфенон и собор св. Софии в Константинополе, описывая отношения между ними как отношения двух «сводных братьев», т.к. константинопольский собор является одним из лучших примеров христианской архитектуры. См.: *Paparrigopoulos K. Istoría tou ellinikou ethnous*. Athens, 1930. Vol. IV. P. 17.

¹¹ О «Великой идее» см.: *Skopetea E. To «Protýpo» vasileio kai i Megali Idea*. P. 273-286; *Kitromilides P. M. Paparrigopoulos and Byzantium*. P. 26-27.

¹² *Lowenthal D. Conclusion // The Politics of the Past*. Ed. by Gathercole P., Lowenthal D. London, 1990.

начинал играть все более важную роль в формировании археологического знания¹³. Первоочередной функцией этой «националистической археологии»¹⁴ было «поддерживать гордость и моральный дух наций или этнических групп», которые по каким-либо политическим причинам чувствовали себя неуверенно, ощущали угрозу или считали ущемленными свои коллективные права. В целом же, «националистическая археология», согласно Брюсу Триггеру, характеризовалась тенденцией к прославлению креативности и «первобытной энергии» вымышленных предков данного народа¹⁵. С течением того, как национализм приобретал все большее политическое значение, его следы можно было увидеть уже не только в области археологии или истории, но и в разнообразных культурных мероприятиях и выставках конца XIX в¹⁶.

Европейские эстетические каноны рассматривали искусство античной Греции как непревзойденный образец. Неоклассицизм, доминировавший во всех видах искусства, предлагал готовые эстетические, антропологические, этические и политические модели для национальных фантазий не только королей из династии Виттельсбахов, но и прочих государственных мужей Греции¹⁷. Подобные идеи, порожденные неоклассицизмом и поддержанные многими учеными, привели к разрушению множества византийских церквей¹⁸.

В разрез с этим общим интересом к неоклассицизму, Георгиос Лампакис, специализировавшийся в области теологии и христианской археологии, рассматривал историческую и национальную преемственность как синоним непрерывной жизни церкви¹⁹. Он входил в число основателей афинского Общества христианской археологии (1884 г.), стимулировавшего создание Христианского музея²⁰. Этот период, с 1884 г. по 1914 г., когда был основан афинский музей, можно считать начальным этапом в длинной истории создания первого византийского музея Греции. Потребность в сохранении средневековых, – в основном религиозных, – памятников была связана с восстановлением в правах Византии и формированием общего национального сознания, необходимых для преодоления слишком серьезной временной дистанции, существовавшей между античностью и временем греческой революции. Поэтому Г. Лампакис и пополнял коллекцию Общества христианской археологии. Важно подчеркнуть, что он собирал предметы, исходя не из художественной, а из религиозной их ценности²¹. Его конечной целью было поддержать и упрочить положение Церкви²².

¹³ *Trigger B. G. Romanticism, nationalism, and archaeology // Nationalism, Politics and the Practice of Archaeology. Ed. by Kohl Ph., Fawcett C. Cambridge, 1995. P. 263-279.*

¹⁴ Термин введен Б. Триггером в работе: *Trigger B. Alternative Archaeologies: nationalist, colonialist, imperialist // Man. 1984. № 19 (3). P. 355-370.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Haskell F. The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition. New Haven; London, 2000. P. 98-106.*

¹⁷ *Matthiopoulos E. I istoria tis tehnis sta oria tou ethnous. P. 432.*

¹⁸ *Ibid. P. 435.*

¹⁹ *Gratziou O. Apo tin istoria tou Byzantinou Mouseiou. Ta prota hronia // Mnimon. 1987. № 1. P. 55-56.*

²⁰ *Deltion Christianikis Archaeologikis Etaireias, period A' 1892 – 1911. Athens, 1892. Vol. A. P. 6.*

²¹ Д. Триантафилопулос утверждает, что Г. Лампакис рассматривал предметы культа с пиелистской точки зрения. См.: *Triantaphyllopoulos D. Byzantine Museum of Athens: from Pietism to Aesthetism // Domus Byzantinus. Athens, 1987. Vol. I. P. 119-128.* О. Грациу, в свою очередь, отрицает связи с пиелизмом. См.: *Gratziou O. Apo tin istoria tou Byzantinou Mouseiou. Ta prota hronia. P. 64, Note 24.*

В ежегодных отчетах, которые он составлял будучи директором Христианского музея, видны следы того романтизма, энтузиазма и рвения, с которыми он выполнял свои обязанности, и, в то же время, разочарование от того, что все финансирование отпускалось на проведение раскопок античного материала²³.

Постепенно византийские артефакты из торжественных, религиозных предметов начали превращаться в объекты научного исследования. Первые следы отказа от господствовавшей в археологии ригидной эллиоцентрической неоклассицистской ориентации можно найти в трудах тех ученых, которые были знакомы с новейшими течениями в современной европейской историографии и видели постепенную эмансипацию искусствоведения как самостоятельной научной дисциплины. В 1911 г. впервые в Греции в Афинском университете Адамантиосом Адамантиу начал читаться курс «Византийское искусство и археология»²⁴. А. Адамантиу же в 1914 – 1923 гг. был директором Византийского и Христианского музея. Однако, будучи археологом, он не смог отказаться от того, чтобы рассматривать византийское искусство через призму классической Греции, т.е. видеть в нем те или иные элементы уцелевшего искусства античности²⁵. В 1914 г., после освобождения и присоединения к Греции «Северных территорий», он предложил создать музей в недавно освобожденных Салониках²⁶, некогда бывших вторым по значению после Константинополя городом Византии. Он пытался научно обосновать свой проект перед широкой публикой²⁷. В конце концов, византийский музей, в качестве национального музея, был основан в 1914 г. в Афинах²⁸. Его целью было «собрать произведения византийского, христианского и средневекового искусства, начиная с первых веков христианства и вплоть до создания нового Греческого государства»²⁹.

Рождение нового музея

Самый важный этап в развитии Византийского и Христианского музея связан с его следующим директором, Георгиосом Сотирiu. Собранные византийские предметы, – включая обширную коллекцию Общества христианской археологии, – хранились в Национальном Археологическом музее вплоть до 1923 г.³⁰. Как утверждалось в «Предисловии» к первому каталогу Византийского музея, выпущенному в 1924 г.: «Если искусство – это высо-

²² *Gratziou O.* Apo tin istoria tou Byzantinou Mouseiou. P. 59-61.

²³ *Lampakis G.* I storia tis idryseos, katastaseos kai ton spoudaioteron antikeimenon tou Christianikou Mouseiou apo tou 1884 – 90 // *Deltion Christianikis Archeologikis Etaireias*, period A' 1892 – 1911. Vol. A. Athens, 1892. P. 56-71.

²⁴ *Matthiopoulos E.* I istoria tis tehnikis sta oria tou ethnous. P. 443.

²⁵ *Adamantiou A.* I Byzantini Tehni os prodromos tis Europaikis // *Deltion Christianikis Archeologikis Etaireias*, period B' 1924 – 1927. Vol. Г. Athens, 1926. P. 79-82.

²⁶ *Gratziou O.* Apo tin istoria tou Byzantinou Mouseiou. P. 64, Note 25.

²⁷ *Adamantiou A.* I Byzantini Thessaloniki (istoria – koinonikos vios – tehni). Athens, 1914.

²⁸ *Boudouri D.* Kratos kai Mouseia: to thesmiko plaisio ton archeologikon mouseion. Athens; Thessaloniki, 2003. P. 73, Note 43.

²⁹ *Sotiriou G.* Préface de la première édition // *Guide du Musée Byzantin d'Athènes (avec avant-propos sur la sculpture et sur la peinture byzantines en Grèce)*, French edition. Athènes, 1932. P. 6.

³⁰ *Boudouri D.* Kratos kai Mouseia. P. 74.

чайшее выражение цивилизации той или иной страны, в таком случае, мы представляем цивилизацию наших отцов, точно так же, как Археологический музей представляет цивилизацию наших пращуров»³¹.

Искусство «пращуров» к тому моменту уже достигло международного признания и приобрело универсальный характер, искусство же «отцов», помимо своей непосредственной близости к античному искусству, имело еще одно очень важное преимущество: предметы этого искусства все еще хранили актуальную религиозную ценность, они служили средством выражения идей, верований и традиций, все еще популярных среди широкой публики³². В то же самое время, этот фактор мог выступать и в роли своеобразного барьера, который Г. Сотириу следовало преодолеть, ведь ему приходилось объяснять, – по каким причинам все эти предметы были изъяты из их естественного окружения. Хотя он и признавал, что только в церкви эти предметы могут сохранять всю полноту своего значения, он все же подчеркивал, что сравнительное изучение и детальное понимание их возможно лишь в музее. Г. Сотириу завершал «Предисловие» к первому каталогу музея, высказывая надежду на то, что государство предоставит коллекциям Византийского музея новое постоянное помещение, и, тем самым, музей, имеющий общенациональное значение и обладающий столь богатыми коллекциями, станет «образцовым музеем для всего Ближнего Востока»³³. Судя по всему, он все еще находился под влиянием идей предшествующей эпохи и романтических взглядов К. Папаригопулоса.

Когда в 1931 г. был издан второй музейный каталог, музей уже обрел постоянное здание. Презентация всей внушительной коллекции должна была способствовать достижению главной цели Г. Сотириу, – превращению музея в «центр византийских исследований и искусства»³⁴. Об «образцовом музее для всего Ближнего Востока» больше не вспоминали.

Согласно плану экспозиции, развернутой Г. Сотириу в 1930 г. на вилле «Иллиссия», все экспонаты (а в особенности – скульптура) размещались таким образом, чтобы напоминать о тех помещениях, в которых они первоначально располагались. Так, на первом этаже здания были реконструированы три основных типа византийских церквей: трехнефная базилика, характерная для эпохи раннего христианства; крестово-купольная церковь, характерная для средневизантийского периода; и поствизантийская часовня с одним помещением³⁵. Лучшая скульптура каждого периода, – раннехристианская, византийская и поствизантийская, – также экспонировалась на первом этаже здания, в преддверии каждой из церквей соответствующего периода. Второй этаж был отведен под коллекции, организованные хронологически и типологически. Там экспозиция занимала четыре комнаты: в двух первых была представлена живопись, – в основном, съемные иконы; в двух других различные небольшие по размеру предметы: церковные облачения византийского и поствизантийского периодов, рукописи, триптихи и маленькие иконки, выставлявшиеся в стеклянных витринах³⁶.

³¹ Sotiriou G. Préface de la première édition. P. 6.

³² Ibid. P. 5.

³³ Ibid. P. 4-6.

³⁴ Ibid. P. 8.

³⁵ Ibid. P. 7.

³⁶ Ibid. P. 15-144.

Христианский и византийский музей: Рассказывая о средневековой Византии

Проанализировав социополитический фон, на котором происходило создание первого византийского музея в Афинах, и описав структуру его экспозиции, попробуем реконструировать ключевые аспекты того нарратива, который предлагала его первая экспозиция. В качестве источников воспользуемся его первым каталогом, а также последующими изданиями музея.

Основной целью Г. Сотириу было придать экспозиции дидактический характер. Чтобы преобразовать интерьер музея и соответственным образом организовать экспозицию, он нанял архитектора Аристотеля Захоса³⁷. Начнем наш анализ со второго этажа здания. Иконы воспринимались как объекты почитания и поклонения, следовательно, в них неизбежно присутствовал определенный элемент могущества, власти³⁸. Вероятно, именно они были самым трудным для экспонирования предметом. Православная публика привыкла видеть в религиозных предметах лишь объект поклонения. Следовательно, необходимо было предпринять определенные усилия для того, чтобы посетители смогли начать видеть в иконах еще и образцы художественных достижений. Иконы экспонировались в двух комнатах. Чрезвычайно интересны принципы, по которым они систематизировались. В первой комнате выставлялись неподписанные иконы, а во второй были собраны те, на которых стояли имена авторов³⁹. Попытка Г. Сотириу узаконить отношение к ним как к произведениям искусства, безусловно, была частью общей программы музея, направленной на развитие новых способов понимания икон. Музей пытался научить по-новому смотреть на иконы и по-новому думать о них, думать, как о произведениях искусства, имеющих подпись автора или же обходящихся без нее. По этой же самой причине, в каталоге Г. Сотириу проанализировал различные школы, влиявшие на византийскую иконографию, и предложил их типологическую классификацию. Предметы в третьей и четвертой комнатах были представлены, соответственно, типологически. Произведения искусства (такие, как маленькие иконки, различные антики и церковные облачения) были расположены в определенном порядке и помещены в ряды стеклянных витрин⁴⁰.

Несмотря на то, что на втором этаже предметы были классифицированы типологически, для первого этажа был выбран другой вид экспозиции. Здесь все три реконструкции следовали одному и тому же образцу. Каждой церкви предшествовало помещение, в котором были представлены наиболее значительные образцы скульптуры данного периода, —

³⁷ Konstantios D. *The Byzantine and Christian Museum: from the 19th to the 21st century* // *The World of the Byzantine Museum*. Athens, 2004.

³⁸ «Власть предметов» как одно из семи измерений эстетического анализа предметов, предложенного Дж. Стокингом. Кроме трех физических измерений, к ним относятся также историческое, эстетическое/измерение красоты и измерение принадлежности/владельца. См.: *Stocking G. Objects and Others: Essays on museums and material culture*. Madison, 1986.

³⁹ Как отмечает сам Г. Сотириу, это были, в основном, иконы XVI – XVIII вв. См.: *Sotiriou G. Guide du Musée Byzantin d'Athènes (avec avant-propos sur la sculpture et sur la peinture byzantines en Grèce)*, French edition. Athènes, 1932. P. 101-117.

⁴⁰ *Ibid.* P. 117-144.

они, таким образом, выступали в роли своеобразного введения к общей картине искусства той или иной эпохи. Все предметы выставлялись как можно ближе к тем местам, которые они изначально занимали в православной церкви⁴¹ и, тем самым, оказывались в непосредственной близости от своей изначальной религиозной и церковной роли. Например, раннехристианская скульптура⁴² и другие предметы были расположены перед входом в реконструированную базилику. Внутри базилики, согласно тому размещению, которое имело место в храме, расставлялись скульптурные изображения, предназначенные для поклонения или же для общего декоративного убранства, раннехристианские символы и надписи⁴³.

В каталоге музея Г. Сотириу неоднократно упоминает об образовательном характере нового Византийского и Христианского музея, задумывавшегося как образцовый музей и центр научных исследований⁴⁴. Как ясно видно из образовательных усилий Г. Сотириу, посещавшей музей публике еще сама идея об экспозиции произведений византийского искусства была в новинку. Поэтому-то, для него самым подходящим способом осуществления своих дидактических целей и было организовать и выставить предметы, им самим рассматриваемые как «художественные достижения», в хорошо знакомом публике пространстве церкви⁴⁵. Следовательно, с помощью «прямого сопоставления»⁴⁶ он постепенно подводил посетителей к пониманию эволюции византийского искусства и архитектуры. Для православных посетителей такие предметы, в особенности иконы, всегда сохраняли духовный характер и были объектами поклонения и молитв. Идеи и верования, ставшие интегральной частью культуры, выполняющие роль своеобразных фильтров, через которые пропускаются почти все внешние стимулы и поступающая извне информация, не так-то легко изменить. Даже сегодня то, как посетители воспринимают выставки византийского искусства, зависит от культурных и религиозных характеристик посетителей⁴⁷.

Учитывая все вышесказанное, легко понять, что перед Г. Сотириу стояла сложная задача преодоления культурных и религиозных барьеров, разделявших посетителей и музейные предметы. Поэтому в своих попытках представить художественные и научные аспекты экспонируемых предметов, он использовал церковные реконструкции и выставлял предметы в их изначальном окружении. Это должно было стать средством обучения посетителей, преодоления существующих барьеров и соединения различных образов одних и тех же предметов.

⁴¹ Ibid. P. 70.

⁴² Особенно скульптура IV – VII вв. См.: Ibid. P. 70.

⁴³ Ibid. P. 31-39.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ *Konstantios D.* The Byzantine and Christian Museum ... P. 13.

⁴⁶ См. прим. 25. Художественное сопоставление, вообще, было одной из заявленных задач музея.

⁴⁷ *Liakos A.* The Glory of the Museum // *To Vima*. 30.3.1997. P. B 03. В этой статье А. Лиакос обращается к опыту выставки «Слава Византии», организованной в нью-йоркском музее Метрополитен в 1997 г. Тогда православная аудитория увидела в Византии часть целой культурной традиции, а не конкретный, завершённый художественный этап. Американские же посетители, имеющие совершенно другое образование, наоборот, легко могли видеть в византийских иконах произведения искусства и, непосредственно сравнивая их с произведениями Тьеполо, выставленными в соседнем зале, отмечать стилистические сходства и различия между византийским и ренессансным искусством.

Как известно из истории музейного дела, с течением времени музей постепенно присваивает себе религиозные/ритуальные коннотации, изначально характерные для храма. Как и пространство, предназначенное для ритуалов, музей становится местом размышления и обучения, он требует особого поведения и включает в себя элементы действия – посетитель, проследовав по своему маршруту, покидает музей, с чувством, что его духовные силы восстановлены и получили новый импульс⁴⁸. Нарратив, предложенный Г. Сотирину, не только осуществлял этот переход от религиозного пространства к музею и придавал музею ритуальные черты, но и, впадая в некоторую «тавтологию», саму структуру музейного пространства организовал по образцу пространства православной церкви.

Миф европеизма

В отличие от мифов «возрождения» и «преемственности», которые определяли модус отношения к прошлому, миф европеизма на протяжении нескольких десятилетий непосредственно определял перспективы будущего. Его постепенное развитие началось в послевоенное время, на фоне прозападной политики, направленной на модернизацию страны. Особенно интенсивно эта политика начала проводиться с 1959 г., ознаменованного началом переговоров о вступлении Греции в Европейское экономическое сообщество. Именно европеизм стал доминирующей идеологией Греции в 1960-е гг. Идеологический, культурный и образовательный аппараты греческого общества были переориентированы на укрепление доминирующей националистической идеологии убедительной проевропейской перспективой. Для того чтобы представить это решение в качестве единственного возможного, широкое распространение получила пропаганда против социалистических и интернационалистских тенденций в идеологии и политике. Постольку поскольку национальная идентичность определялась теперь с помощью европейского контекста, следовало упрочить реальный или воображаемый доступ нации к европейской культуре и истории.

Новые прозападные и проевропейские тенденции в культурной жизни можно проследить по работам Ангелоса Прокопиу. Этот влиятельный искусствовед и критик с 1960 г. преподавал в Афинской Политехнической школе. Он разработал собственную «платоническую» грекоцентричную теорию искусства, согласно которой первобытное искусство оказывалось в непрерывной диалектической связи с классическим, византийским, ренессансным и современным американским и европейским абстрактным искусством. Он пытался объединить эстетику «греческого начала» с культурной и художественной продукцией западного мира. Достаточно характерно следующее его утверждение, сделанное в связи с анализом иконографии Эль Греко: «Соединение двух центральных пальцев означает союз между Грецией и Западным миром. С помощью этого символического жеста Эль Греко принес Западу весть о вхождении Греции в Европейское интеллектуальное сообщество»⁴⁹.

⁴⁸ Duncan C. The Art Museum as Ritual // Idem. Civilizing Rituals inside public art museums. London; New York, 1995. P. 7-20.

⁴⁹ Procopiou A. G. I krisi tis sygchronis technis // I Kathimerini. 05.01.1960.

В рамках европеизма была необходима новая интерпретация византийской истории и культуры, – ревизия, которая была бы принята международным академическим сообществом. Следовало подчеркнуть связи Византии с Европой и ее вклад в дело европейского развития.

Видный византинист Дионисиос Закитинос заложил основы нового направления в историографии, исследовав взаимоотношения Византии и Европы⁵⁰. Другим знаком того, что историография пытается поддержать европеизм, стало изменение взглядов Панайотиса Канеллопулоса, члена Афинской Академии и политика правого толка. В 1942 г. он опубликовал многотомную «Историю европейского духа», в которой рассматривал европейское искусство XIV – XIX вв. Византию из своего сочинения он решительно исключил, аргументируя это тем, что она «игнорировала в своем искусстве все сущностно греческое и оставалась полностью под влиянием Азии», а так же тем, что «Византия никак не повлияла на итальянское искусство, лишь передав ему некоторые из азиатских художественных элементов»⁵¹.

Однако в 1966 г., 25 лет спустя после первого издания, он добавил к своему исследованию 260 новых страниц текст, посвященного Византии и ее культуре. Пытаясь опровергнуть собственное прежнее негативное отношение к идее преемственности византийской культуры греческому духу, он утверждал: «Сегодня Европа – это и наша судьба тоже»⁵².

Но все же самым важным событием в деле развития византийских исследований стала IX выставка Совета Европы, организованная греческим правительством в 1964 г. в Афинах под девизом «Византийское искусство, европейское искусство». Основные задачи экспозиции легко понять по предисловию к ее каталогу, написанному Манолисом Хаджидакисом, видным византинистом и комиссаром выставки: «Всего здесь собрано около 650 различных предметов, благодаря которым, посетители смогут не только получить удовольствие от созерцания ярких образчиков древнего наследия Греции, но и оценить тот весомый вклад, который внесла Византия в средневековое искусство. В этом смысле нельзя не признать, что искусство Византии – это искусство Европы, и что это единственное искусство между Востоком и Западом, которое сохранило живым дух греческого гуманизма, ныне признаваемого основой основ общеевропейских ценностей»⁵³.

Против этой теоретической схемы выдвигалось множество возражений. Одно из них принадлежало Тальботу Райсу. Сформировавшись как ученый в традициях «колониальной археологии», он не мог признать сугубо европейский характер византийского искусства. Исходя из этого, он подчеркивал, что, хотя в византийском искусстве и прослеживаются классические элементы, которые можно считать чисто европейскими, в нем, все же, есть и другие черты, выдающие восточные влияния. Ученый писал: «Строго говоря, это не столько академический вопрос, сколько особое отношение, с которым мы должны подходить к византийскому искусству, чтобы полностью понять его природу. Фактически следует при-

⁵⁰ Zakythinis D. A. *Metavyzantina ke Nea Ellinika*. Athens, 1978. P. 229-243.

⁵¹ Kanellopoulos P. *Istoria tou Ellinikou Pneumatos*. Vol. A. Athens, 1942. P. 16-17.

⁵² *Idem*. *Istoria tou Ellinikou Pneumatos*. Part A. Vol. A. Athens, 1966. P. 11.

⁵³ Chatzidakis M. Foreword // *Byzantine Art, a European Art*. Exhibition catalogue, Zappeion Exhibition Hall, April 1st – June 15th 1964. Athens, 1964. P. 11.

знать, что мы должны выучить новый язык для того, чтобы полностью принять это искусство. И этот язык отнюдь не европейский, в строгом смысле этого слова. Даже сегодня греки, эти ближайшие наследники Византии, говорят «ехать в Европу», когда отправляются в Лондон, Париж, Берлин или даже Вену. Ими, таким образом, признается этот элемент внешнего положения, пусть даже они и будут последними, кто открыто согласится с таким утверждением»⁵⁴.

Миф европеизма укрепил и вступление Греции в ЕЭС в 1981 г. В заявлении, подготовленном Грецией по случаю интеграции в сообщество и торжественно зачитанном премьер-министром Константиносом Караманлисом, говорилось: «Греция принадлежит и хочет принадлежать Европе. С ней она связана географическим положением, историей и традициями, – всем тем общим, что она разделяет с культурным наследием Ваших стран»⁵⁵.

В последующие десятилетия был организован целый ряд культурных мероприятий, поддерживавших вступление Греции в ЕЭС. Состоялись два крупных симпозиума на тему «Византия и Европа»: первый прошел в 1985 г. в Европейском культурном центре в Дельфах⁵⁶, а второй – в 1994 г. в парижском Дворце Европы, в рамках президентства Греции в ЕЭС. Византия была легитимизирована как истинная часть европейского наследия. В высшей степени характерным может считаться то заключение, которым завершил в 1994 г. свою речь выдающийся медиевист Жак Ле Гофф: «С точки зрения объединенной Европы, которая собрала сегодня нас здесь под покровительством Греции, полагаю, что и западная историография и общественное мнение будут едины в том, чтобы:

1. Признать законным достоянием Греции ее византийское прошлое.
2. Вернуть Византию в состав греческой истории, ее Средних веков. И наконец:
3. Признать место эллинизма в Европе, место Греции, которую мы любим. Даже если мы и не говорим уже о «греческом чуде», наследие, оставленное Грецией, все равно остается первым великим культурным наследием Европы, поэтому мы должны признать и особое независимое положение Византии: Византии, как места творения и аккультурации, места одновременно и эллинизма и европейской истории»⁵⁷.

Музей Византийской культуры: К «европеизации» нарратива

Вопрос об основании в Салониках музея, посвященного византийской культуре, вновь встал на повестку дня в 1975 г., когда, после семи лет диктатуры, терзавшей страну, в Греции была восстановлена демократия. В 1977 г. был объявлен национальный конкурс на лучший архитектурный проект музейного здания, который выиграл Кириакос Крокос. В 1989 г. был заложен первый камень в основании будущего музея, а в 1993 г. строительство

⁵⁴ Talbot Rice D. Byzantine Art, A European Art ? // The Appreciation of Byzantine Art. London, 1972. P. 67.

⁵⁵ Svolopoulos K. I entaxi stis Europaikes koinotites // Istoría tou Ellinikou Ethnous. Athens, 2000. Vol. 16. P. 340-345.

⁵⁶ Byzantium and Europe. First International Byzantine Conference, European Cultural Center of Delphi, Delphi, 20 – 24 July 1985.

⁵⁷ Le Goff J. I Dysi mprosta sto Byzantio, elleipsi katanoisis ke pareksigiseis // Byzantio ke Europi. Symposium, Paris, Maison de l' Europe 22 April 1994. Athens, 1996. P. 104-105.

завершилось. 11 залов постоянной экспозиции открывались для посетителей постепенно с 1997 до начала 2004 г. Время оформления этого проекта совпало с периодом решительной интеграции Греции в европейское сообщество.

Новый музей формировался под сильным влиянием этой идеологии и принял такой «византийский нарратив», который делал акцент на связи Византии с Европой и ее вкладе в развитие европейской истории. Эта парадигма нашла яркое воплощение в первом же выпуске издаваемого новым музеем журнала. В программном тексте, открывающем издание, тогдашний директор музея, доктор Эвтихия Куркутиду-Николаиду предложила детально разработанную миссию нового музея, центральную роль в которой занимала европейская культура⁵⁸.

Во-первых, следует кратко прокомментировать те моменты византийско-европейских отношений, которые прослеживаются в предлагаемом музеем нарративе. Поствизантийской истории, периоду, который долгое время по разным причинам игнорировался историографией⁵⁹, отведено здесь два из одиннадцати залов постоянной экспозиции. Именно в эту эпоху отношения между Европой и бывшим византийским миром стали особенно очевидны. В зале № 10, «Византия после Византии: Византийское наследие после падения Константинополя (с 1453 г. по XIX в.)», представлены произведения различных иконописных школ, как с тех греческих территорий, что были подчинены туркам, так и с тех, что находились под властью венецианцев. «Венецианские» земли Греции показаны, как обладающие более благоприятными условиями для жизни. Экспозиция подчеркивает их контакты с Западом, проявляющиеся введением в иконографию Критской и Ионийской школ художественных элементов, характерных для современной и старой итальянской живописи. Неслучайно, что подготовка именно этого раздела экспозиции получила финансовую поддержку третьей программы Поддержки сообщества по операциональному разделу «Культура».

Зал № 8 посвящен коллекции Дори Папастрату, в которую входят эстампы XVIII – XIX вв., или «бумажные иконы», как они называются в музейном нарративе. Экспозиция демонстрирует западные корни этого специфического вида церковного искусства, принятого православной церковью около середины XVII в. Помимо этого, в ней акцентируются те места, в которых эстампы производились, – изначально они печатались в европейских городах с влиятельными греческими общинами, имеющими необходимую для производства «бумажных икон» современную технику. Как и их западные аналоги, эти эстампы, изображающие виды монастырей, служили для обитателей главным средством активизации финансовой поддержки, т.к. распространялись среди паломников в качестве «евлогий», благословений.

Зал № 11, «Открытие прошлого», – последний зал постоянной экспозиции, является ее своеобразным «эпилогом». Здесь показан весь процесс, который предметы проходят от археологических раскопок до включения в состав музейной экспозиции. В этом смысле, предметы византийской истории ничем не отличаются от предметов других эпох и стран. В

⁵⁸ Kourkoutidou-Nikolaidou E. A Museum is Born. Aims and Orientations // Journal of the Museum of Byzantine Culture, Museum of Byzantine Culture, Greek Ministry of Culture, 9th Ephorate of Byzantine Antiquities, Thessaloniki. Athens, 1994. Vol. № 1. P. 14-20.

⁵⁹ Об исторических условиях такого игнорирования см. указанную выше работу Е. Матсиопулоса.

том же самом зале на видеозэкране представлена история развития музеев. Начиная с древнегреческого музейона, эта история рассказывает о тех событиях и институциях, которые привели к появлению музеев эпохи Ренессанса и Просвещения, а затем и к «чистому» музею современного искусства середины XX в. Она предлагает «археологию» музейной истории, увиденную в западноевропейской перспективе.

Во-вторых, попробуем дать теоретический анализ того нарратива, который предлагает Музей Византийской культуры. Основной акцент здесь делается на нескольких аспектах византийской культуры, например, на религиозной жизни, погребальных обрядах, повседневной жизни дома и на рынке. Искусство и архитектура привлекаются только для того, чтобы проиллюстрировать эти основные тематические блоки. Этот подход оправдывает высказанное в 1997 г. (году открытия музея) предложение о переименовании его из Византийского музея в Музей Византийской культуры, – новое название лучше соотносилось с тем нарративом, который предлагала подготовленная экспозиция.

Как объясняли создатели постоянной экспозиции музея Элены Кацаника и Гибриелла Пападели, с помощью такого подхода к экспонированию коллекций Музей Византийской культуры должен был представить и знание об этой культуре и память о ней. Экспозиционный материал отобран и систематизирован таким образом, чтобы составить завершённую тему. Предметы должны конструировать образы жизни целой культуры для того, чтобы рассказать свою историю самым ярким способом. По этим причинам, авторы экспозиции пытались найти такой язык, который мог бы не только придать смысл экспозиции, но еще и осуществлять коммуникацию с посетителями⁶⁰. В том, как именно экспозиционеры формулировали свои мысли о плане новой экспозиции, можно увидеть следы семиотической теории У. Эко⁶¹: «Мы пытались сохранить за экспонатами их семиотическую сущность, дабы реализовались те коммуникационные возможности, которыми они обладают. Не обольщаясь надеждой на то, что эти оказавшиеся вне своего обычного контекста предметы в экспозиции сохранять тот же самый смысл, которым они обладали прежде, мы использовали их так, чтобы с их помощью передать информацию, эмоции, выражение реальности прошлого так, как мы сами ее интерпретируем»⁶².

Авторы экспозиции подчеркивали ту важную роль, которую в нарративе экспозиции играют эмоции. Вводя несколько различных тем, своеобразных «микронарративов», они подводят посетителя к тому, чтобы он сам стал частью этих тем, разделил это выражение прошлого, идентифицировал себя с экспонируемым наследием. Подобная практика была некогда удачно охарактеризована Пьером Нора: «Мы изучаем повседневность прошлого, потому что хотим восстановить медлительность дней и аромат вещей, и биографии обычных людей мы читаем так, будто они помогают нам осознать: массы никогда не поймешь, так сказать, просто взвесив их массу. Из этих бесконечных «микроисторий» мы вытаскива-

⁶⁰ Katsanika-Stefanou E., Papadeli G. I simiotiki tis ekthesis. Thessaloniki, 1997 (неопубликованное эссе).

⁶¹ См.: Eco U. The open work. Cambridge, Mas., 1989.

⁶² Katsanika-Stefanou E., Papadeli G. I simiotiki tis ekthesis.

ем осколки прошлого, чтобы склеить их воедино, надеясь, что история, которую мы восстановим, будет больше похожа на ту историю, которую мы переживаем сами»⁶³.

Внушающее трепет отношение к «величию» искусства и архитектуры византийской эпохи, доминировавшее до недавнего прошлого, сменилось гораздо более личным нарративом. Причиной тому стали не только новые методы музеологии, но и определенные идеологические изменения. Самоопределение нации теперь находится в рамках общеевропейских идеалов: более персональных и основанных на эмоциональном нарративе, предлагающих «общее» наследие, разделяемое как греками, так и другими европейцами.

Именно миф о европеинизме и предлагает нарратив Музея Византийской культуры. Эта идеологическая схема получила признание присуждением ему в 2005 г. Музейной премии Совета Европы. Отметив музей, Совет Европы, а в более широком смысле и все европейское сообщество, признали ту роль, которую в истории европейской культуры играла Византия. Достаточно показательно, что удачному примеру Музея Византийской культуры вскоре последовал и афинский Византийский и христианский музей, в 2004 г. в ходе перепланировки экспозиции адаптировавший сходный европеинизированный нарратив.

Заключение: Создавая византийские традиции

Рассматривая дискурсы, связанные с национальными византийскими музеями Греции, мы использовали такое понятие, как «идеологический миф». В рамках данной доминирующей идеологии мифы даруют утешение, позволяют человеку найти свое место во времени: установить воображаемую связь с прошлым, интерпретировать настоящее, представить будущее. Предлагая чувство экзистенциальной безопасности, мифы учат и дают мотивацию, укрепляют связь с непрерывным настоящим.

В трех рассмотренных нами мифах, доминирующей идеологией оказывается национализм. Идеология национализма подтверждает беспримерный гений нации, «опираясь» на исторические аргументы; она подчеркивает уникальность нации, апеллируя к убедительным историческим свидетельствам. Следовательно, национализм пытается «улучшить» прошлое, убеждая публику в ее особенностях и сглаживая существующие в ней противоречия.

Продукт такой идеологической конструкции постоянно обновляется и модифицируется в зависимости от текущих потребностей общества. Политические устремления погружаются в реальные или вымышленные воспоминания, которые неизбежно подбираются и структурируются так, чтобы служить определенным идеологическим устремлениям. Понятие «мифа», таким образом, привлекается для того, чтобы изучить те отношения, которые националистическая идеология выстраивает с историей, реконструируя воображаемые сообщества прошлого⁶⁴ и изобретая их символические и дидактические нарративы.

⁶³ Nora P. General Introduction: Between Memory and History // Nora P., Kritzman L. Realms of Memory: Rethinking the French Past. New York, 1992. Vol. 1. P. 13.

⁶⁴ Термин Б. Андерсона, который пишет, что нация – «это воображенное политическое сообщество, и воображается оно как что-то неизбежно ограниченное, но в то же время суверенное. Оно *воображенное*, поскольку члены даже самой маленькой нации никогда не будут знать большинства своих братьев-по-нации, встречаться с ними или даже слышать о них, в то время как в умах каждого из них живет образ их общности». См.: *Anderson B. Imagined*

Мы увидели музей как аппарат государственной идеологии, действующий в рамках процедур социальной инженерии⁶⁵. Два рассмотренных момента в истории представления византийского прошлого в греческих национальных музеях оказываются частями более общего процесса попыток, предпринимаемых греческим государством, для того, чтобы «прочсть» свое прошлое, исходя из потребностей современности. В обоих музеях интерпретация прошлого оказывается задачей ретроспективной: стартовой площадкой для реконструкции прошлого является настоящее. Оживленные господствующей в данный конкретный момент националистической идеологией, эти мифы превращают историю (а точнее – репрезентацию прошлого) в вечное настоящее.

Превращение византийского прошлого в настоящее, осуществляемое в музее, призвано усилить самоидентификацию музейной аудитории с тем культурным наследием, которое она должна научиться осознавать как часть себя; стимулировать выражение и распространение национальных устремлений, осуществляемое с помощью нарративов тех институций, которые в данный конкретный момент оказываются включенными в государственный аппарат. Вне зависимости от того, идет ли речь о греческом национализме в форме эллинистической исторической преемственности, или же о необходимости включения Греции в Европу, для оправдания государственной национальной политики оказываются привлеченными различные виды воскрешенной или вымышленной⁶⁶ византийской традиции.

Перевод с английского Ананьева В. Г.

Communities. London, 1991. P. 6. (Рус. перев. В. Г. Николаева цит. по изд.: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001. С. 12. – *Прим. А. В. Г.*)

⁶⁵ *Althusser L.* Ideology and Ideological State Apparatuses // *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas.* Ed. by Harrison Ch., Wood P. London, 2003. P. 953-960.

⁶⁶ *Hobsbawm E.* Introduction: Inventing traditions // *The Invention of Tradition.* Ed. by Hobsbawm E., Ranger T. London, 1983. P. 1-14.