

ТЕЗИСЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

ЛИМИНАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА: КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

МУЗЕЙ ЯНТАРЯ
КАЛИНИНГРАД 2021

Содержание

Вместо предисловия	3
Ирина Кривонос, Майя Медведева, Марина Голосова, Павел Каменев. Лиминальные пространства	4
Kristjan Kaljusaar. Landmarks of Creating a Catholic Space in Crusade-Era Livonia	13
Алина Никифорова. Лиминальность в произведениях литературного искусства	17
Мария Аверьянова. «Маниак» Антон Сорокин. Графика сибирского художника в собрании ИОХМ им. В.П. Сукачева	20
Катерина Черевко. От целого к части: к проблеме интерпретации образа тела на примерах скульптур Ханса Белмера, Алины Шапошников, Рэйчел Книбон	23
Павел Каменев. Лиминальные пространства в контексте мировой художественной литературы	24
Александр Матвеев, Ирина Кривонос. Работа над выставкой «Лиминальные пространства»: объекты в процессе перехода (башня «Врангель» и здание Государственной янтарной мануфактуры Кёнигсберга) и здание пространства перехода (башня «Дона»)	27
Митя Забелин. Топография бездны: прогулки по темным пространствам	30

Вместо предисловия

Одной из популярных тем современной культуры с недавних пор стали лиминальные пространства, или пространства перехода, то есть тревожащие и притягательные пространственные промежутки, приобретшие самостоятельное значение.

Впервые с понятием лиминальности мы встречаемся при изучении инициаций. Это состояние, в котором находится человек, «умерший» для одной социальной категории и еще не «родившийся» для другой. Сегодня мы сталкиваемся со своего рода эхом тех времен, когда обряды перехода были важной частью культуры. Запечатленные в памяти поколений, они продолжают волновать и беспокоить, особенно общество, построенное вокруг культуры тревоги. Лиминальными пространствами мы называем изображение локаций, выполненные в определенной эстетике и обладающие специфическими признаками. Они стали важным элементом современного искусства, их можно встретить в живописи, артхаусном и авторском кино, играх, городской мифологии и т.д.

В 2022 году в стенах музея состоится выставка «Лиминальные пространства». Для создания определенных эмоций и ощущений на выставке будут использованы фотографии лиминальных пространств внутри башни «Дона» и вокруг нее, а также башни «Врангель» и здания Кенигсбергской янтарной мануфактуры, в настоящее время закрытых для посещения. Автор фотографий – калининградский фотохудожник Александр Матвеев, специализирующийся на фортификационных сооружениях и контрасте советской архитектуры и довоенного и военного наследия города. Также на выставке будут представлены графические работы художника Мити Забелина, который в своем творчестве обращается к темам социальной мифологии, социокультурных деформаций, коллективных страхов и памяти.

В преддверии выставки музей провел международную конференцию «Лиминальные пространства: культурный аспект». Для Калининградского музея янтаря это стало первым опытом, когда он предложил искусствоведам, педагогам и художникам из разных стран обсудить являющуюся актуальной с точки зрения современной культуры тему тревожности и музейные способы ее презентации.

К обсуждению в виртуальном формате присоединились специалисты из Национального музея в Варшаве (Польша), Тартуского университета (Эстония), Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачева, БФУ им. И. Канта (Калининград – Великий Новгород) и Калининградского областного музея янтаря.

Доклады участников конференции были посвящены современной городской мифологии и способам ее представления в музейном пространстве, теме страха в культуре, осмыслению негативных чувств с помощью музейных средств, «пугающим» образам в произведениях искусства, работе над выставкой «Лиминальные пространства» и объяснению самого происхождения места и значения пространства перехода.

Ирина Кривонос

ученый секретарь ГБУК «Музей янтаря»

Майя Медведева

методист по музейно-образовательной деятельности
ГБУК «Музей янтаря»

Марина Голосова

заведующая отделом музейно-образовательной
деятельности ГБУК «Музей янтаря»

Павел Каменев

заместитель заведующей отделом по работе
с посетителями ГБУК «Музей янтаря»

Лиминальные пространства

Коридор: от табу к ноа

Общество XXI века называют изнеженным, и одна из главных психологических проблем современного человека, которую активно эксплуатируют сейчас как зарубежная, так и отечественная массовая культура – тревожность, немотивированные страхи, нарастающее внутреннее напряжение. Однако, наряду с болезненной реакцией на то, что провоцирует эти состояния, у большинства людей не угасает интерес ко всему пугающему, мистическому.

Одной из популярных тем с недавних пор стали лиминальные пространства, или пространства перехода, то есть пространственные промежутки, которые соединяют разные объекты. Это, как правило, реально существующие объекты, через которые человек направляется куда-то или где в течение какого-то времени находится в ожидании перемещения, причем места эти воспринимаются как притягательные и внушающие тревогу одновременно.

Чтобы понять, почему лиминальные пространства обладают подобными свойствами, нужно для начала определить, что это такое и при каких условиях привычные нам локации могут приобрести сакральное наполнение.

Впервые с понятием лиминальности мы сталкиваемся при изучении инициаций.

«Каждое общество в целом может рассматриваться в виде дома, разделенного на комнаты и коридоры», – говорит нам Арнольд ван Геннеп в книге «Обряды перехода».

Каждая «комната» – это социальный статус, в котором человек пребывает в определенный момент своей жизни. Но в последнее время в центре внимания оказались «коридоры». «Коридор» – это и есть лиминальное пространство, место ожидания или перехода, в котором находится человек, «умерший» для одной социальной категории и еще «не родившийся» для другой.

Переход в любой культуре сопровождается обрядами и ритуалами, которые

позволяют человеку включаться в новые группы, начинать жить в новом статусе и качестве. Чаще всего обряды бывают связаны с переживаниями, которые мы характеризуем как пугающие и болезненные. А человек, который их проходил, в нашем обществе воспринимался бы как испытывавший сильный стресс.

Основные обряды перехода для разных культур более или менее универсальны.

Первый такой опыт – это приход ребенка в мир живущих, а также принятие и очищение матери. Появившись на свет, ребенок должен быть причислен к одной из социальных групп, представлен миру, что сопровождается определенными ритуалами, в которых младенец выполняет относительно пассивную роль. У матери другой статус – она возвращается из нечистого состояния в обычную жизнь, и та среда, из которой она временно была выключена, должна принять ее обратно. Как правило, возвращению сопутствует определенный набор действий, часто сопровождающийся изоляцией.

В некоторых случаях изоляция требовалась также тому, кто возвратился из путешествия: целью было доказать, что вернувшийся – именно тот, за кого себя выдает, а не потустороннее существо, принявшее облик человека.

Далее, при вступлении ребенка в мир взрослых, его ожидает инициация. У многих народов данный обряд подразумевал настолько полное отделение от прежнего статуса, что специальными методами достигалось забвение всего предыдущего периода. Из трудов антропологов и этнографов мы узнаем, что в некоторых сообществах люди намеренно калечили себя (отрезая фаланги пальцев, выбивая передние зубы и т. д.), дабы как-то обозначить свое принципиально иное качественное состояние. В ряде случаев человек, проходящий инициацию (а это могло занимать от нескольких дней до нескольких недель), не мог даже разговаривать с другими членами общины – для них он просто не существовал.

Брак, особенно для девушки, – это также выход из мира детства. Девушка становится частью новой группы не сразу, переход требует нескольких недель, а то и месяцев. В это время ее прежний мир должен имитационно или реально бороться за нее. И чем больше ценность члена коллектива, тем интенсивней должно быть сопротивление.

Наконец, специальные обряды сопровождают и переход человека из мира живых в мир мертвых. Здесь сохраняется привычный порядок ритуальных церемоний: перехода из мира в мир, принятия в новом мире и разъединения двух миров, когда живой должен окончательно утратить связь с мертвым. Длительность обрядов, их требования к выражению скорби, в том числе публичной, вносят предсказуемость в сложные переходные периоды жизни человека.

Во всех случаях переход сопровождается разными чувствами и поведенческими моделями, среди которых проявление скорби приемлемо и даже обязательно. Часто это выражается внешне в изоляции и преодолении порогов. Коридор как путь и как промежуточное расстояние между покидаемым миром и принимающим, с одной стороны, условен, с другой – реален. На физическом уровне переход воспроизводится людьми на протяжении тысячелетий и может иметь различную форму. Иногда он выстраивается будто бы в чистом поле – как, например, описанные Арнольдом ван Геннепом зачаточные африканские портики, триумфальные арки. Сооружения такого типа предназначены для того, чтобы обряд перехода совершалось сразу множество людей. Например, мужчины, отправляясь на войну, тоже должны были покинуть мир своего дома, а потом в него благополучно вернуться. При этом строение наподобие портика охранялось божествами перехода.

Но за последние даже не сто, а максимум пятьдесят лет обрядовые действия существующих религий существенно сократились и упростились. Многие ритуалы полностью утратили трактовки, хоть и остались в усеченном виде: так, девичники и мальчишники – это часть обряда перехода в брак, когда между обручением и самим браком многие племена практиковали крайнюю половую распущенность.

Примечательно, что порой функцию лиминальных пространств выполняли

некоторые объекты и природные явления, которые в нашей современной культурной среде не воспринимаются как тревожные и пугающие. Например, радуга. В понимании племен бирманских каренов она представляла собой мост, связывающий мир живых с местом обитания демонов. Карены считали, что дикие животные, которые нападают на людей, спускаются в нашу реальность именно по радужному мосту. Древние скандинавы также воспринимали радугу как мост – возможно, в результате конвергенции, присущей человеческой культуре.

В целом мосты представляют собой отдельную обширную тему в контексте беседы о лиминальных пространствах. В первую очередь, тревожность в восприятии мостов отчасти оправдана, т. к. мост – это искусственно созданный (либо естественно возникший) материальный объект, непосредственно соприкасающийся с опасной для человека средой. На символическом же уровне – мост помогает перебраться из одной точки пространства в другую, позволяя безопасно пройти *над* враждебной и чуждой стихией. Оттого пространство под мостами зачастую имеет устойчивую мистическую коннотацию в мифах и легендах народов мира. В представлении народов Северной Европы эти территории населены троллями и другими агрессивными представителями потустороннего мира. Визуализированной метафорой восприятия мостов в контексте лиминальных пространств может считаться работа норвежского художника Э. Мунка «Крик».

Сейчас признаки инициации носят посвящения в различные братства и закрытые клубы. Во многих подростковых сообществах принято совершать действия, имитирующие инициации. Зачастую эти испытания достаточно рискованны или связаны с самоповреждением – наносить себе травмы, порезы, посещать опасные места (подвалы, заброшенные дома, крыши, кладбища), доказывая, подобно подросткам из примитивных культур, что они способны преодолевать боль и страх и, следовательно, являются достаточно взрослыми.

Кроме привычных для нас свадеб, инициаций, похорон, есть множество иных способов принятия чуждого и неведомого. Иногда обряды перехода спонтанно проявляются под воздействием обстоятельств. Например, за последний год мы столкнулись с одним из стихийно возникших явлений, которое можно было бы описать в терминологии как обряд снятия табу и переход «чужака» в состояние «ноа», то есть «принятого», того, с кем можно соприкоснуться без риска, – это процедура вакцинации от COVID-19, которая делает человека снова вхожим в прежний мир.

Таким образом, явление под названием «переход» может возникнуть в любых обстоятельствах, в любом месте и по совершенно разным причинам. И так же по-разному интерпретируется начало перехода и его конец. Человек может являться членом социальной группы, которая сопровождает его в сложной для него ситуации и снабдит опытом преодоления «порогов», а может быть одиночкой, и в этом случае он лишен поддержки при столкновении с лиминальным пространством, знания о котором либо утрачены (если это древний обряд, потерявший свою силу), либо никогда не существовали (если пространство возникло внезапно).

Эхо обрядов перехода в культуре

В последнее время мы особенно часто встречаемся с явлением, когда воздействие на сознание оказывают не чужаки и даже не контакт сакрального и профанного миров, – объектом интереса становится сам путь, коридор, его возникновение, неясное и непредсказуемое значение. Мы сталкиваемся со своего рода эхом тех времен, когда обряды перехода составляли важную часть культуры и при этом были связаны с опасностью – как реальной (возможность погибнуть во время испытаний), так и воображаемой (риск столкнуться с потусторонними существами).

Инициационные обряды сегодня знакомы нам по сказкам, в которых герой умирает и возрождается в новом качестве – например, распространенные сюжеты о спящей

красавице, о многочисленных Иванах и Емелях, дураках и царевичах, мачехах и падчерицах... Даже если мы не распознаем обряд как таковой, не понимаем заложенной в сказке символики, мы всё же получаем представление о его структуре.

Специфика лиминальных пространств четко прослеживается не только в народной, но и в классической культурной традиции.

Эта тема прочно укоренена в мировой художественной литературе. Концепция «нехорошего места» находит отражение как в произведениях современных авторов, так и в литературном наследии известных писателей прошлого.

Заметную роль играет она в творчестве Стивена Кинга – достаточно вспомнить путь, по которому проходят герои романа «Оно» в поисках Пеннивайза.

К теме перехода и соприкосновения с *другим* обращается Нил Гейман в романе «Коралина».

Центральное место занимают идеи лиминального пространства и преодоления порога в книгах серии «Сквозь зеркало» французской писательницы Кристель Дабо.

Созвучные мотивы встречаются и в творчестве русских классиков. В частности, в «Потерянной грамоте» Н.В. Гоголя главный герой оказывается в преисподней, пройдя по длинной тропинке, которую со всех сторон плотно обступает лес. А в юмористической повести «Проклятое место» персонаж перемещается в потусторонний мир, исполняя танец на бахче.

Возвращаясь к фольклору, отметим, что сюжеты сказок – одного из древнейших литературных жанров – особенно часто строятся на идеях перехода, преодоления, прохождения своеобразного «квеста» для героя.

Лиминальные пространства присутствуют в легендах разных народов мира, а также современных произведениях, созданных по их мотивам. К таким относится, например, мультфильм «Легенда о волках» (2020), основанный на ирландских преданиях об оборотнях: главная героиня, Робин, проходит по внезапно открывшейся ей тропе в лесу, попадает в мир, который она считала вымышленным, и вскоре сама становится частью этого мира.

В пространстве перехода стирается грань между реальным и воображаемым. Офелия, героиня страшного фильма-сказки «Лабиринт фавна» (2006) режиссера Гильермо дель Торо, встречает фавна в центре лабиринта, затем, подобно кэрроловской Алисе, проходит через тоннель под землей, чтобы попасть в мир, населенный сказочными созданиями, после чего она должна выдержать испытания, чтобы остаться в волшебной стране. Зритель до самого конца не знает, существует ли страна на самом деле или она – всего лишь фантазия девочки. Но в финале это уже перестает иметь значение.

Наши предки рассказывали жуткие байки при свете лучины. Мы пугаем друг друга под мерцание монитора. Как любят говорить персонажи «Игры престолов»: «Ибо ночь темна и полна ужасов». Тем не менее, отказываться от этих ужасов человечество вовсе не желает.

Тема перехода между мирами находит отражение в современных городских легендах. К примеру, крипипасты (от слов «сгееру» – «жуткий» и «копипаста» – «copy-paste», «копировать-вставить»), то есть страшные истории, распространяемые в сети, нередко используют концепцию лиминальности. Местом действия многих историй становятся заброшенные дома или подвалы в разных городах, в том числе в Калининграде. В отличие от фольклорных традиций, когда при передаче из уст в уста каждый рассказчик мог внести свои коррективы, «сетевые» истории, благодаря их письменной форме, копируются без изменений. В настоящее время в Интернете существуют отдельные сайты, представляющие собой коллекции страшных историй.

Современное коллективное мифотворчество в сети способно породить целый мир, существующий параллельно нашему, по собственным законам и правилам. Пример вымышленной реальности, основанной на эстетике лиминальных пространств, – «Гигахрущевка», гигантское, бесконечное по всем направлениям здание, не имеющее

где выросло уже несколько поколений людей. Внешнего мира за его пределами нет, а в самом здании происходит множество странных и страшных событий.

Этот продукт совместного творчества, начинавшийся как серия отдельных постов, сейчас обладает сложной структурой, набором понятий и персонажей, воплотившихся в рассказах, иллюстрациях, играх и видео с соответствующей атмосферой.

Другим примером может служить «SCPFoundation» – вымышленный научный фонд, занимающийся изучением и контролем опасных мистических предметов, явлений и локаций. Отличительной особенностью этого интернет-проекта, который реализуется общими усилиями многих людей из разных стран, стали выполненные в академическом стиле «научные» описания объектов. Некоторые области, попадающие в сферу интересов организации, относятся к категории лиминальных пространств – например, SCP-087 – бесконечная уходящая в темноту лестница, или SCP-2849 – заброшенное здание больницы, персонал которой целиком состоял из насекомых.

Мифология «Backrooms» также построена на использовании фотографий того, что принято называть лиминальными пространствами, т. е. помещений, обладающих определенными признаками и вызывающими ощущение неясной тревоги. Это некая параллельная реальность, куда человек может неожиданно для себя провалиться и откуда, вероятнее всего, никогда не найдет выхода.

История этого явления современной культуры началась в 2018 году, когда пользователь одного из англоязычных ресурсов опубликовал фотографию нескольких соединенных коридором помещений с подписью: «Если ты будешь неосторожен, ты можешь выпасть из реальности в это место. Здесь нет ничего, кроме мерзкой вони старого затхлого ковра, бесконечного жужжания люминесцентной лампы и несчетного количества однотипных пустых комнат. Ты будешь в ловушке». Изображение быстро стало популярным, и к обсуждению подключились другие пользователи, рассказывающие свои истории о том, как они попали в такое пространство и как смогли выбраться.

Сюда же можно отнести понятие «dreamcore». Их символы – пустые комнаты, игровые площадки, торговые центры – распространенный сюжет снов, поэтому изображения часто вызывают ощущение «дежа вю».

Но ошибочно было бы считать эту эстетику открытием недавнего времени.

Достаточно вспомнить фильм «Сталкер» Андрея Тарковского (1979). Зона, которую показывает нам режиссер, сильно отличается от Зоны в романе братьев Стругацких. Весь путь героев к Комнате – это движение через лиминальное пространство, имеющее признаки инициации. Несколько сотен метров, которые им предстоит пройти, наполнены ловушками, как физическими, так и ментальными, минималистичные пейзажи содержат уже знакомые нам символы, опасное и безопасное меняются местами. У героев нет даже имен – в пространстве перехода человеческие имена не играют никакой роли.

Многие режиссеры, писатели, художники, фотографы время от времени охотно обращаются к символике и эстетике лиминальных пространств. Но есть и те, кого эта тема привлекает особо, для кого она становится основным источником вдохновения и главным направлением творческих поисков.

Дэвид Линч – один из немногих режиссеров, кто умеет создавать буквально из воздуха по-настоящему пугающие сцены и образы.

В сериале «Твин Пикс» (1990) есть загадочное помещение с красными шторами, кожаными креслами, статуей Венеры и полом с психоделическим орнаментом, которое многих приводит в ужас и заставляет задаться вопросом: в чем его смысл? Это некое аномальное пространство, связывающее потустороннее с реальным миром.

Ужас действует сильнее в простых, обыденных декорациях. Особую атмосферу фильма создают кадры, где объекты словно живут своей жизнью: сломанная мигающая лампа, тревожный ветер, будто вибрирующие (через медленный наезд камеры) пустые коридоры. Заглядывая в эти коридоры, зритель испытывает иррациональное чувство тревоги.

Практически в каждом фильме Линча есть кадры убегающего ночного шоссе. Эта мигающая, мерцающая лента вводит зрителя в гипнотическое состояние, заставляя вновь и вновь возвращаться к мысли, что же конкретно произошло на Малхолланд-драйв.

Этот фильм отсылает нас к другой работе прошлого века – картине Эдварда Хоппера «Полуночники», которая почти у любого зрителя вызывает чувство безотчетной тревоги, хотя сам по себе ужин в кафе довольно безобиден. Но эпизод в придорожной закусочной из фильма «Малхолланд Драйв» (2001) – один из самых пугающих в современном кино.

Художник и иллюстратор из Сербии Драган Бибин стал известен благодаря тому, что добивается «эффекта отсутствия», который пугает зрителя куда сильнее, чем самый жуткий, детально выписанный монстр. Художник сознательно отдает предпочтение обычным вещам и интерьерам, где небольшой сдвиг или погрешность в отображении действительности в корне меняют производимое впечатление. Это пустые переходы и коридоры, задний план которых чаще всего погружен в полумрак, непроглядная чернота оконного или дверного проема. За ними может ничего и не быть вовсе, но тогда почему собака, находящаяся в доме, так подозрительно и испуганно вглядывается во тьму? А что, если туда тянется через все комнаты свитая в канат не-то-простыня-не-то-рубашка? Создается ощущение искаженной действительности, которое вызывает дезориентацию, тревожность, чувство ирреальности. У каждого есть своя тьма. Драган нарочно выстраивает перспективу и композицию так, чтобы зритель почувствовал, что на самом деле находится в окруженном неизвестностью доме, смотрит глазами художника, но при этом способен населить все темные уголки и закрытые двери собственными страшилками.

Для создания ощущения безотчетного страха вовсе не обязательно изображать темное время суток. Современное искусство знает такое понятие, как «полуденный ужас». Впервые мы встречаем упоминание о нем еще в древних культурах. Греки связывали это ощущение с богом Паном (отсюда взялось слово «паника»), славяне – с Полуденницей, но, так или иначе, старинные поверья внушают мысль о том, что даже при свете дня невозможно избежать опасности.

Нередко художники (например, уже упомянутый нами Эдвард Хоппер), желающие напугать своего зрителя, изображают яркий свет и все тот же набор символов – контрастные тени, застывший воздух, безлюдное пространство. И если даже на картине присутствует человеческая фигура, черты лица или пропорции слегка искажены – так, что возникает эффект «мертвой долины», и мы подсознательно воспринимаем эту фигуру как потустороннее существо, лишь притворяющееся человеком. Это вновь встреча с *другим*.

Видеоигры также активно осваивают тему самостоятельного существования пространств. В игре «Deadspace», которую многие считают одной из самых страшных компьютерных игр, герою нужно выбраться из мертвого космического корабля, пройдя через бесконечные темные коридоры. А в 2019 году, после выхода на ютуб-канале The Librarian видео «That Creepy Feeling – What is it with Source games?» («Это жуткое чувство – что происходит с играми Source?»), активно заговорили о пугающей атмосфере игр на движке Source, в которых фигурируют длинные коридоры, переходы, лестницы, нежилые дома, пустые офисы. При этом безлюдные пространства наполнены звуками города, что создает дополнительное жуткое ощущение: мир не исчез – это ты исчез из мира. И не факт, что сможешь вернуться.

Почему нас это пугает?

Надо заметить, что почти любое пространство или предмет может при определенных условиях стать тревожащим – это зависит от восприятия и настроения зрителя, а также во многом от жизненного опыта.

В период пандемии, при вынужденной самоизоляции, человек острее начинает чувствовать свое одиночество. Он смотрит в окно на пустой город, закрытые магазины,

кафе, мигающие светофоры на безлюдных переходах. Потом, находясь на улице, он начинает внимательнее вглядываться в темные арки переулков, в глубину подземных переходов, изменяя в своем воображении привычную действительность, как бы переступая за ее пределы.

Это трансляция внутреннего состояния вовне – ощущение «не по себе», т. е. нехарактерное для меня, нечеловеческое, *другое*. Это *другое* не поддается четкому определению. Если реальная опасность всегда конкретна, имеет причину и предполагает возможность противостоять угрозе или найти способ избежать ее, то в данном случае мы не можем точно определить, чем именно это место угрожает.

Изображение лиминального пространства обладает рядом признаков, моделирующих определенное состояние через универсальные символы, которые считываются подсознанием, даже если мы не отдаем себе в этом отчета: контрастный свет, пустые помещения, замкнутое пространство, необычно стоящие предметы, отсутствие движения.

Рассмотрим их подробнее.

Прежде всего, композиция и свет выстроены таким образом, что возникает давящее ощущение угрозы, хотя причина ее неясна. Контрастный свет создает густые тени, коридор уходит в темноту – мы не можем увидеть нечто скрывающееся в неосвещенной части. А если опасность невозможно конкретизировать, то ей невозможно и противостоять.

Замкнутое пространство вызывает ощущение клаустрофобии. Коридор имеет только один выход, а значит, вероятному преследователю легко будет догнать человека. Или этого выхода здесь может не оказаться вовсе, и тогда придется остаться в этом неуютном месте навсегда, в *свой* мир вернуться уже не получится... Таким образом ведется игра на экзистенциальных страхах, на страхе небытия. При этом отсутствие движения само по себе воспринимается человеческим подсознанием как смерть. Нет движения – нет развития – нет жизни.

Зачастую на фотографиях лиминальных пространств изображены заброшенные или нежилые здания. А если обжитое место было когда-то покинуто обитателями, значит, оно представляет опасность.

Довольно часто мы видим на изображениях лиминальных пространств пустые бассейны. Этот образ встречается, к примеру, в другом фильме Андрея Тарковского – «Ностальгия» (1983): пытаюсь выполнить ранее данное обещание, герой проходит через пересохший бассейн, пряча в ладони огонек свечи, и, когда ему это удастся, *буквально* совершает переход из мира живых в мир мертвых.

А более тридцати лет спустя пустой бассейн показывают нам создатели сериала «Очень странные дела» (2016), и это одна из самых запоминающихся сцен – само пространство, куда попадает героиня, выглядит пугающе нечеловеческим, опасность невидима и непредставима, но от этого не менее реальна.

Или наоборот, мы видим воду там, где ее быть не должно – часто на изображениях предстают затопленные подвалы и коридоры. Вода – один из символов, трактовка которого сходна в разных культурах: это чуждая человеку стихия и одновременно – символ рождения. Она отражает двойственность обрядов перехода – ты умираешь и ты рождаешься. Оба процесса в человеческом сознании всегда связаны с болью и страхом. К тому же во многих культурах река воспринималась как граница между миром живых и миром мертвых (реки Стикс, Лета, Ахерон в античной мифологии, Вайтарани – в индуистской, Смородина – в славянской) или представлялась дорогой из одного мира в другой (Енисей – у кетов, Нил – у египтян, Мумонги хокто бира – у эвенков и др.).

И, наконец, то, что является универсальным личностным представлением о переходе, – отсутствие людей. В лиминальном пространстве человек – в нашем случае зритель – всегда один, он не принадлежит – уже или еще – ни к одной социальной группе, у него нет даже потенциальных «своих», на чью помощь можно было бы рассчитывать.

Но если изображения лиминальных пространств вызывают чувство страха от столкновения с *иным*, почему при этом, как и многие другие пугающие нас предметы и явления, они становятся притягательными и буквально завораживают зрителя?

Дело в любви к «управляемому страху», когда нет реальной опасности, но при этом выделяется тот же набор гормонов, отвечающий за приятные ощущения после того, как опасность миновала. Поэтому такой популярностью пользуются страшные фильмы, книги, истории, которые становятся способом осмысления и преодоления страха.

А в нашем случае свою роль играет и сама суть обрядов перехода, знакомая нам по сказкам: не пройдя инициацию, ты не сможешь примкнуть к своей социальной группе, не станешь взрослым, не получишь награду.



Лиминальные пространства в Калининграде

Любое опустевшее пространство может обрести черты лиминальности.

Покинутые строения – такие, как башня «Врангель» или здание Государственной янтарной мануфактуры Кёнигсберга, – по определению всегда вызывают тревогу. Оказавшись внутри, человек как будто отказывается верить в безжизненность этого места, которое одновременно и страшит, и затягивает в себя, побуждает двигаться дальше и дальше по темным лестницам, пустым комнатам и коридорам, словно в поисках чего-то необратимо утраченного. И время здесь совсем по-другому воспринимается, оно становится зыбким, проницаемым. Пространство как будто обладает памятью, сохраняет отпечатки событий, и человек, оказавшись с ним наедине, не может не ощутить присутствия другой жизни, дыхания истории, тем более, когда вокруг почти нет современных наслоений, гасящих отзвуки былого.

Суггестивная аура аутентичных заброшенных помещений необычайно сильна.

Но и те старые сооружения, которые в новых условиях обрели иное, чем прежде, наполнение и назначение, порой тоже ведут себя непредсказуемо. Здание «с прошлым» живет собственной жизнью, вне зависимости от находящихся в нем людей. Особенно, если у объекта есть такая историческая основа и специфический

архитектурный облик, как у башни «Дона». Узкие винтовые лестницы, толстые кирпичные стены, низкие арки, окна-бойницы, ниши, длинные узкие коридоры и низкие потолки – все это само по себе создает определенное напряжение в замкнутом пространстве.

Башня структурно связана с реальным местом перехода – городскими воротами. В сущности, любой переход границы города или государства предполагает преодоление такого пространства – достаточно вспомнить прохождение таможенного контроля, неперенные зоны ожидания в аэропорту или на вокзале и то необъяснимое беспокойство, которое любой человек там испытывает.

Городские Росгартенские ворота не слишком долго служили по назначению и еще в начале XX века вместе со всем комплексом, включая башню, стали использоваться в мирных целях. Башня «Дона» только единожды оказалась в центре военных событий – при окончании штурма Кёнигсберга.

Но сейчас размещенный в крепостном сооружении Музей янтаря, будучи одним из самых посещаемых городских культурных объектов, тоже может вдруг опустеть по какой-

то причине – предположим, в период карантина, при отсутствии посетителей и большей части сотрудников, или просто в конце рабочего дня, когда смолкают голоса, и анфилады залов погружаются в полумрак. И это замершее пространство способно более или менее явственно воспроизвести стадии переходов и превращений, которые пережила башня с момента ее возведения. Таким образом она сама обретает свойства *перехода* – моста в прошлое и становится своеобразным катализатором определенных ощущений.



Способствует этому и мягкое, живое свечение янтаря – посланца и очевидца дочеловеческого периода истории нашей планеты, также совершившего свой «переход» длиной в сотни миллионов лет. Этот удивительный минерал, с которым связано так много легенд, поверий, тайн, имеет свою, очень непростую, историю. Люди наделяли его мистическими свойствами, использовали в ритуальных и репрезентативных целях, носили как оберег, верили в его чудодейственные возможности. А контраст тяжелых кирпичных стен мрачного фортификационного сооружения и теплого мерцания изделий из хрупкого самоцвета заставляет задуматься о том, как причудливо складываются порой судьбы предметов, зданий, людей, городов.

После многих тысяч лет обрядовой истории человечества и нескольких десятков лет почти полного ее забвения, человек, оставшись один на один с таким местом, может на мгновение ощутить таинственную притягательность лиминального пространства, получив возможность не только пережить новый для себя эмоциональный опыт, но и понять сущность своего переживания.

Kristjan Kaljusaar

Researcher and PhD student in the University of Tartu, Estonia

Landmarks of Creating a Catholic Space in Crusade-Era Livonia

Some liminal spaces come to be in a rather organic, natural way, others are created with clear intent, and by using symbols that express that purpose. In this paper, I would like to take a look at some symbols, both medieval and modern, that we can see today, as an example of the liminal space known as medieval Livonia¹ roughly corresponding to the modern day countries of Latvia and Estonia on the eastern coast of the Baltic Sea.

Medieval Livonia was created during the crusades in northern Europe – mostly on the southern and eastern shores of the Baltic Sea from the middle of the 12th century, and lasting in various forms until the end of the Middle Ages². Cousins to the crusades fought in the eastern Mediterranean region, these holy wars had more lasting consequences than the short-lived Latin realms in the Levant – the northern crusades permanently bound all the lands around the Baltic Sea with the rest of Catholic Christendom, and also to Europe.

In the middle of the 12th century, most of the southern and eastern coast of the Baltic Sea was still pagan, in the sense that it was not a part of the Catholic church organisation, centred in Rome. Rather, hundreds of thousand of people living in this crescent-shaped part of Europe, lodged between the Catholic realms to the west, and the Orthodox world to the east, followed pagan religious rites and lived in a society governed by pagan social norms. With the crusades, a new Christian space was created, drawing new borders, and leaving fundamental marks on the people and society of these lands.

The region itself is quite diverse: in the north lived people who spoke Finnic languages – like the Estonians – in the south many Baltic tribes that later became the Latvian nation³. The languages, customs, beliefs and political structures of Finnic and Baltic people were quite different, but they all became a part of later medieval Livonia. Hence, a new liminal space, different from the previous pagan world, was created during the crusades.

In the end of the 12th century, these lands were connected to both what could be called the West, and what could be called the East. They were located on important trading routes – that mostly followed sea coast or larger rivers, and were influenced by both Scandinavia and

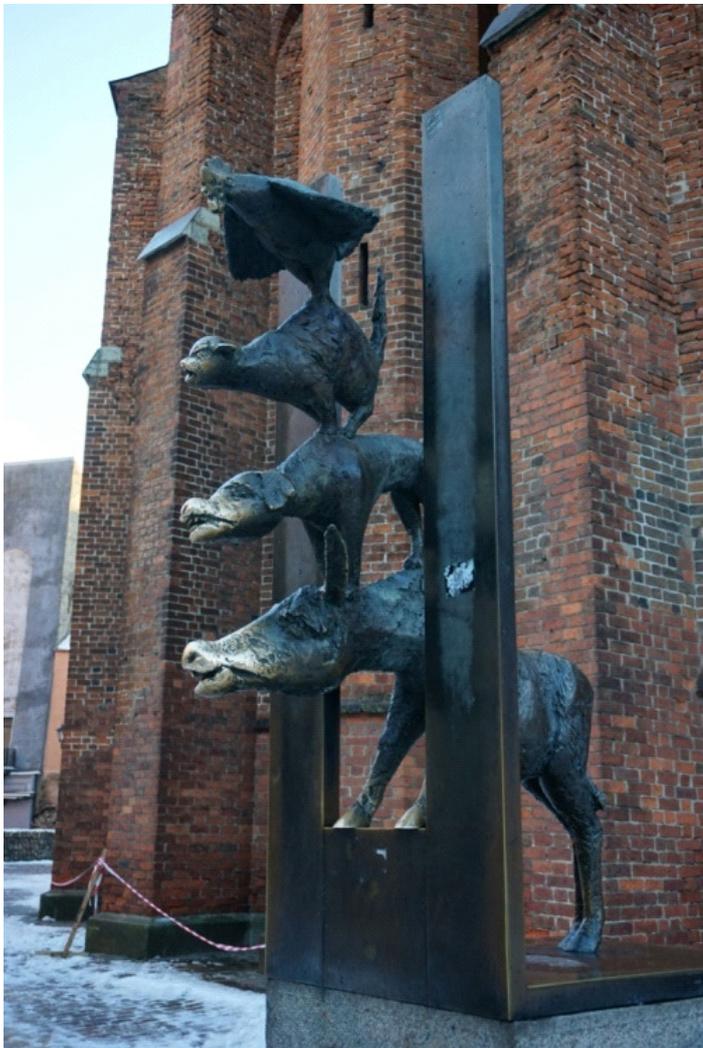
¹ The term “medieval Livonia” usually refers to the region that nowadays forms the republics of Estonia and Latvia, but “Livonia” has also been used for only the area of northern Latvia, or northern Latvia and southern Estonia, especially in the case of the Province of Livonia in both the Swedish and Russian empires (17th–20th century).

² 12th century crusades were mostly directed against the Slavic Wends in today's northeast Germany and northwest Poland, 13th century crusades against Prussians, other Baltic peoples, as well as Finnic-speaking Estonians and Finns. Later northern crusades concentrated on pagan Lithuania, sometimes Karelia and the Rus' principalities.

³ Finnic languages are a group of Uralic languages, very different from Indo-European languages spoken in most of Europe. Estonian is closely related to Finnish, and distantly to Hungarian, as well as several languages spoken in nowadays Russian Federation. Baltic languages are Indo-European, cousins to Slavic languages.

Russia, as can be seen, for example, in the loan word of different sorts from both Germanic and Slavic languages adapted to Estonian before the era of the crusades.

The leaders of the crusade and religious conversion in medieval Livonia belonged to two main groups. First, the clerics or northern Germany, mostly Saxony, who started spreading Christianity around what is nowadays the capital of Latvia, the city of Riga. Actually, Riga was only founded when the Saxon clerics had already started preaching in the area, and it is widely considered a "German city", although locals certainly had a part in its early development. Walking in the centre of Riga today, one could happen upon a rather curious statue: one depicting the characters of the popular German story "Town Musicians of Bremen" – a donkey, a dog, a cat and a rooster, who decided to run away from their farm and become musicians in the city. The reason for such a statue being in Riga, was that one of the main leaders of converting nowadays Latvia, and a founder of the city of Riga was the third Bishop of Livonia called Albert. Since Bishop Albert and many of his allies was from Bremen, this statue commemorated the connections that Riga had with the German city.



Hence, it demonstrated how Riga was connected with northern Germany, from where came the traders, clerics and crusaders who built the city and shaped it into a Saxon city – it was indistinguishable from similar places in Germany. Also, Riga was holy in a sense. Many of the old pagan elites of these Livonian lands resisted Christianisation, so the German clerics started organising crusades against them. The local proto-crusader, one might say, was the predecessor of founder of Riga, Bishop Albert – the second Livonian bishop Berthold. He was the first German cleric to arrive to the east coast of the Baltic Sea with a crusader army, and he was also killed in a battle with the locals.

The city of Riga was later founded on very location of the battlefield where Berthold died – hence, on ground moistened with the blood of a martyr. In the Middle Ages, battles were seen as a manifestation of divine favour – it was God's will that crusaders must triumph over pagans on that day. So, this was a location of great importance. It has been emphasized that Riga later functioned as a sort of gate to Livonia for crusaders who arrived there. They landed by ship in Riga, and went through the city into a new land, a new type of – somewhat holy – space, where the struggle to expand the

borders of the Christian world was still ongoing.

But the German clerics were not the only leaders of the crusades in Livonia. The King of Denmark also took interest in the region, especially Estonia. It is even surprising that, in the end, a group of German clerics was more successful than one of the most powerful monarchs of northern Europe. The most famous story connected to the crusades of the Danish kings is the one where Danes receive their flag from the heavens. In 1219, when King Valdemar II led his huge crusading campaign against the Estonians, there was a battle in the location of Tallinn, nowadays the capital of Estonia. In the beginning, the Danes were losing, but suddenly a red flag with a white cross fell from heaven, and inspired the Danish force to victory.

This story is actually written down much later than the events took place – only in the 16th century – and contemporary chronicles do not mention anything about the mystical flag. But the Danish flag certainly became a part of the identity of Tallinn, as it is, for example still seen on the coat of arms of the city. Tallinn was also largely a German settlement – many merchants from Germany, members of the Hansatic League, built up the city, and it received its city rights based on the rights of Lübeck – but it remained under the rule of the Danish king for more than 100 years. Hence, the capitals of nowadays Estonia and Latvia reflect how the crusades once unfolded: the main location of an important battle where the German clerics won becoming Riga, the battlefield where Danes were victorious becoming Tallinn.

In this manner, during the 13th century crusades, Livonian lands were divided between regions ruled by the King of Denmark, and those ruled by the Prince-Bishops mostly connected to northern Germany. But all these lands became a part of the Catholic world, and the local German rulers were vassals of the Holy Roman Emperor. This also meant that the lands became a frontier between Catholic and Orthodox worlds.

This left some remarkable monuments, like the Cathedral of Tartu, in southern Estonia. This is a grandiose church, the only one with two towers in the Baltic countries, and possibly the largest – although assessment is difficult, since the towers are destroyed and we do not know their exact former height. The Bishopric of Tartu was not remarkably wealthy nor important, but it did erect this massive cathedral. The likely reason for this was the episcopal city's close proximity to the Russian principalities, and hence the Orthodox world. Since Russian merchants, mostly from Pskov, regularly travelled to and through Tartu (a Russian community also lived in the city), they were probably to be impressed by this imposing Catholic structure. But the eastern border of medieval Livonia was certainly not an impassable and hostile line that prevented all communication border. Rather, there were permanent contacts with Orthodox Russian lands in the border zone, the Hanseatic traders travelled from Livonia to Novgorod and Pskov, and, as mentioned, Russian merchants came to Livonia. But the land was culturally and politically strongly tied to German-speaking Europe – and to Prussia since the Bishop of Livonia soon became the Archbishop of Riga, and his church province included not only the Livonian bishoprics, but also those in Prussia. An ecclesiastical border had been created in Estonia, however, as the Bishop of Tallinn was subservient to the Archbishop of Lund in Denmark. Through the lands where Estonians lived, a border was created, that remained in place as a dividing

(province) line until 1917, one year before the Republic of Estonia became an independent country.

German remained the main language of the elites in Livonia for some 700 years, until the Baltic German population left Estonia and Latvia in the beginning of the Second World War. The border with Russia disappeared in the beginning of the 18th century when Emperor Peter I conquered these lands and they became a part of the Russian Empire for almost 200 years. The area remained German-speaking, however, and occasional attempts by the imperial government to counteract the influence of the German elites left some monuments itself – like the impressive Alexander Nevsky Cathedral in Tallinn, erected in the location of the medieval Danish castle and seat of power. It has been said that its architecture is a comprehensive history of Russian rulers – there are more princes and tzars on its walls than saints. It remains one of the monumental sights of Tallinn (now standing opposite the Estonian House of Parliament) and a symbol of how the Russian imperial government attempted to symbolically claim this German-dominated space created during the crusades.

As Estonia and Latvia declared its independence in 1918, the memory of the crusades was not a fond one among their populations – the holy wars were seen as aggressions by Catholic Germans and Danes against the pagan peoples of this region. Since the elites in the cities, and manor owners in the countryside had been mostly German-speaking, especially the latter were often seen as oppressive upper classes, that had exploited Estonians and Latvians.

However, the liminal space created in the Middle Ages was incorporated into the symbols of these young states. For example, the highest award of the Republic of Estonia, the Cross of Liberty was based on the coat of arms of the Grand Master of the Teutonic Order. The Teutonic Order was not active in Livonia during the early days of the local crusades, but claimed large areas of the land in the 1230s, becoming the most powerful military force and an influential ruler in the region for more than 300 years – similar to its powerful position in Prussia.

By awarding the Cross of Liberty in the shape of the cross potent that was the symbol of the Teutonic Order's Grand Master, the Republic of Estonia in a way retains the memory of the creation of a new type of social and political space on its lands, on the borders of Catholic Europe, during the crusades, that eventually led to the creation of an independent state.

Алина Никифорова
аспирант БФУ им. И.Канта, г. Калининград

Лиминальность в произведениях литературного искусства

Страх является базовой человеческой эмоцией. В современном мире, когда опасности минимальны (относительно древнего мира), человек искусственно создает для себя источники страха как различные элементы массовой культуры: фильмы ужасов и триллеры, телешоу, экстремальные виды спорта, компьютерные игры, аттракционы, «комнаты страха», а также такое новое направление в сфере развлечений, как прохождение квестов на сюжет популярных хорроров.

Эстетические возможности страха анализировал еще Аристотель в «Поэтике», на много веков опередив современных психологов. Он полагал, что страх является необходимым компонентом достижения «катарсиса».

Деятели искусства во все времена осознавали эстетический потенциал «ужасного» и «безобразного», которое является не менее притягательным для публики.

Литература тайны и ужаса существует уже более 260 лет, обеспечивая человеку связь с зоной глубинного бессознательного.

XVIII столетие считается периодом расцвета готической прозы, основы которой определило ставшее программным произведение Горация Уолпола «Замок Отранто» (1764г.) Типологическими чертами становятся временная отдаленность описываемых событий (которые чаще всего относятся к средневековью), гигантизм, мистическая окраска пейзажной оркестровки (горы, лес), вторжение inferнального в повседневность, мотив кровной мести, родового проклятья. Важнейшую роль в готических произведениях играет пространственная организация. Пространство является не просто фабульной оркестровкой, но выполняет сюжетообразующие, харктерологические, аксиологические функции. В ранних готических произведениях определяющим стал топос замка.

В конце XIX – начале XX века происходит изменение сложившейся художественной парадигмы: на смену открытым пейзажам приходит более наполненное урбанистическое пространство.

Параллельно с романом уже в XVIII веке идет развитие готической новеллы, однако, она еще остается в тени романа. Готическая новелла выходит на первый план в следующем столетии, в связи с исчерпанностью готического романного жанра. В контексте темы лиминальных пространств в литературе обратимся к творчеству не очень известного в России и малоизученного в целом, британского автора Монтегю Родса Джеймса (1862–1936).

Он был ученым-медивистом, деканом и ректором Кингз-Колледжа в Кембридже, автором множества научных статей и четырех сборников рассказов.

Рассматриваемая нами новелла «Номер 13» вышла в первом авторском сборнике 1904 года «Истории антиквария о привидениях».

Новелла характеризуется разновидностями спациопоэтологической организации, что играет семиотическую и метафорическую роль в организации текста.

Пространственная организация новеллы отличается разнообразием. Пользуясь терминологией польского литературоведа Ежи Фарино, автор новеллы отмечает «географичность» описываемого пространства.

В названии (сильная позиция текста) анонсируется inferнальный мотив, определяющий текст и лиминальную атмосферу новеллы.

Номер 13 гостиницы «Золотой лев» в реальности не существовал, но появлялся

ночью. Это новое, то возникающее, то исчезающее пространство можно считать лиминальным. Под лиминальными пространствами понимают самые обычные места, которые в текущий момент находятся в несвойственном для них состоянии. Из-за этого их вид вызывает тревогу и чувство дезориентации у наблюдающих или людей, которые там находятся. Термин «лиминальность» происходит от латинского «лимен» – порог, дверной проем и является междисциплинарным, так как охватывает широкий спектр психологических и культурологических проблем.

В психологии термин означает переходное состояние человека от одной стадии к другой, грань между сознательным и бессознательным.

Животные, способные обитать в двух мирах одновременно, всегда наделялись магическими свойствами (жабы, лягушки). Многие образы мифологических существ построены на принадлежности к нескольким уровням обитания (химеры, пегасы, грифоны, василиски и др.). Таким образом анонсируется мифологический уровень пространства новеллы, который типологически относится к одному из видов онейрического пространства. Согласно исследованиям польского ученого Ежи Фарино, онейрические пространства – это пространства, получающие вид то сновидений, то мечтаний, то миражей, то галлюцинированных картин, вызванных воображением или особым состоянием героя – утомленность, дремотность. [Фарино 2004: 376] Онейрическое пространство в литературных произведениях может принимать форму топонимических образов реальной действительности, в которых начинают работать ирреальные законы. [Михейкина 2020:101]. Как особая черта спациопэтики новеллы выделяется соединение реальных и ирреальных пространств, трансформация реальных пространств в ирреальные. Таким образом, можно выделить лиминальное пространство как разновидность онейрического.

Урбанистический топос (гостиница) у Джеймса функционирует как сюжетообразующий и смыслообразующий элемент новеллы. Пространство в новелле демонстрирует тенденцию к стяжению, изображенному процессуально.

Сонное состояние, погружение в мечтания, транс и другие подобные состояния являются наиболее частыми мотивировками сообщаемости, проницаемости границ между реальным и фиктивным миром. [Фарино 2004: 376] Таким образом, на стыке сна и реальности происходит переход в лиминальное пространство, или, пользуясь терминологией Ежи Фарино, в пространство онейросферы.

Пространство гостиничного номера функционирует как лиминальное, являясь пространством неопределенности и дезориентации. [Фусу 2017: 243] Лиминальность, в ее наиболее широком смысле, относится к «переходным» или «неразличимым» пространствам в промежутке между организованными системами и системами координат, будь они физические, географические или когнитивные [Фусу 2017: 241]. Ирреальное лиминальное пространство является одновременно проницаемым и непроницаемым.

На третий день, в согласии с канонической фольклорной традицией, inferнальные события достигли своей кульминации, отмечающей пуант новеллы. Подойдя к окну (осмысленному нами как проницаемая граница), Андерсен увидел, что inferнальный «сосед» танцевал. Таким образом к представленным в новелле онейрическим пространствам добавляется и пространство изображения – пространство танца и пространство пения.

«Граница» сама возводится в ранг особого пространства и времени. Ее особенность состоит в том, что каждая ее точка принадлежит одновременно двум разделяемым сферам, а она сама из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатора. Пребывание на такой границе носит характер амбивалентного состояния «присутствия-отсутствия», «реального-ирреального», «чужого-своего», «двойного бытия». Окно играет роль указателя пределов реальности. Отметим и временную границу – 13 номер исчез, когда послышалось «пение раннего петуха». С наступлением рассвета inferнальные существа, как известно, исчезают. Таким образом подчеркивается «неоднородность» времени в новелле.

К особому виду пространства относится и пространство текста. В рассматриваемой

новелле этот аспект сопряжен с мотивом найденного манускрипта, который частично проливает свет на описанные мистические события. Текстовый уровень отвечает запросам усложненной пространственной организации новеллы. Старинный манускрипт в тексте оказывается рамкой, обрамляющей повествование. Рукопись приводит к повышению концентрации таинственных событий в коротком тексте и способствует разрешению пуанта. Двойное удвоение достигается путем использования приема «текст в тексте» и пересказа событий кузеном Андерсена с его слов.

В заключении отметим, что тема лиминальных пространств для готической прозы очень актуальна, так как этот своеобразный хронотоп является важным сюжетообразующим компонентом. Мистические события готических новелл сопряжены с пороговым состоянием героя (страх, сон, транс, затуманенность сознания), из чего следует, что пространство, являясь аранжировкой внутреннего состояния героя, также начинает функционировать как лиминальное.

Новелла Джеймса демонстрирует трансгрессивный опыт мультисенсорного изображения благодаря дополнительным возможностям, которые открывает танец и голос, коннотации света и тени, света и тьмы и др.

Список литературы

Джеймс М.Р. «Номер 13» / пер. с англ. Н.Куняевой// Отель с приведениями и другие таинственные истории. Азбука-классика. 2008 с.273

Михейкина А.А. Онейрическое пространство в романе Кадзуо Исигуро «Погребенный великан» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, вып. 4. С. 100–106. С.101

Фарино Е. Введение в литературоведение СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.

Фусу Л.И. Концепции лиминальности в научном дискурсе как междисциплинарная проблема // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2017. Том 6. No 3А. С. 240-246.

Мария Аверьянова

искусствовед, научный сотрудник
Иркутского областного художественного музея им. В.П. Сукачёва

«Маниак» Антон Сорокин. Графика сибирского художника в собрании ИОХМ им. В.П. Сукачёва

В ноябре 1925 года в Иркутском музее народоведения открылась выставка художников Сибири. Среди торжественных произведений, посвященных пионерам и прочим сюжетам «нарождающейся социалистической эпохи», инаково выглядела графика с говорящими названиями «Страх купчихи», «Последний поцелуй», «Тараканы», «Отступление колчаковской армии», «Раба капитала», «Культура» и «Песенки Вертинского» авторства омского художника Антона Сорокина. Эксцентричные по сюжету работы привлекали внимание зрителей и получили характеристику «полных символики и уродливых кошмаров» в местной прессе. Позже в количестве 36 листов дополнили собрание музея, и по сей день являются ценными предметами в коллекции.

Кем же был Антон Сорокин? «Король писателей», «Гений Сибири», «Солнце России», «Мозг Сибири», «Король шестой державы», «Национальная гордость Сибири», «Кандидат на премию Нобеля», «Сибирский Киплинг, Джек Лондон и Метерлинк», «Диктатор писателей» — так сам себя именовал омский писатель и художник. Самовосхваление объяснял просто: «У меня мания величия, как и у всех великих людей». Иногда называл себя шутом и «маниаком».

Антон Семёнович Сорокин родился в Омской области в городе Павлодар (ныне Казахстан) в семье богатого купца-старовера. В 1892 году семья переезжает в Омск, в город, с которым будет связана вся дальнейшая судьба писателя. Там Антон Сорокин поступил в Омскую мужскую гимназию, но был исключен из нее в шестом классе. Позднее учился в иконописной мастерской, занимался торговлей кожей и солью, сменил немало профессий. До 1919 года работал счетоводом при Управлении Омской железной дороги, а в советское время являлся регистратором в пригородной больнице.

Литературной деятельностью начал заниматься с 1900 года. О новом увлечении он напишет так: «В 1902 году Антон Сорокин встретился в вагоне с гипнотизёром Онаре, я попросил внушить мне, что Антон Сорокин писатель. Гипнотизёр Онаре усыпил Антона Сорокина и внушил ему эти мысли». Рассказы Сорокина появлялись в периодике.

Одно из лучших произведений — сюрреалистическая антивоенная повесть «Хохот жёлтого дьявола». Книга повествует о братоубийственной войне и наполнена ее кошмарами, происходящими в реальности и в видениях главного героя: заполняются человеческими телами волчьи ямы; ползут изуродованные раненые, которых добивают

самыми бесчеловечными способами — отрезают языки и уши, выкалывают глаза; идёт, рыдая в такт похоронному маршу Шопена, огромная армия матерей; калеки варят человеческое мясо; над полем битвы звучит ужасная музыка стонов тысяч раненых; всюду потоки крови и безумие. «Только что приехавший корреспондент увидел поле, освещённое лучами солнца, и сказал: как это красиво, посмотрите, поле — усеянное цветущими маками... Нет, сказал я, это — куски мяса и кровь человеческая». Рассказчик всё больше сходит с ума и осознаёт, что миром давно правит Жёлтый дьявол, а люди — машины, выполняющие его волю.

Кроме этого Сорокин — автор знаменитых памфлетов «33 скандала Колчаку», в которых героем является сам писатель, который, прибегая к эпатажу, ведёт бескровную

борьбу с диктатурой Временного Сибирского и колчаковского правительств. Что впрочем было реализовано им и в реальной жизни. Антон Сорокин был известен своими демократическими взглядами, при жизни получил славу чудака и скандалиста, об эксцентричных выходках которого ходили легенды.

Кроме сочинительства, он увлекался также живописью, скульптурой и художественной фотографией. Некоторое время учился у С. Малютина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Был замечен Давидом Бурлюком. «От Всероссийской федерации футуристов. Национальному Великому писателю Антону Сорокину. Извещение. Я, Давид Бурлюк, отец российского футуризма, властью, данной мне великими вождями Нового искусства, присоединяю Вас, Антон Сорокин, в ВФФ. Приказываю отныне именоваться в титулах своих Великим художником, а не только писателем и извещаю, что отныне Ваше имя вписано и будет употребляться в обращениях наших к народу в следующем порядке: Давид Бурлюк, Василий Каменский, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Игорь Северянин и Антон Сорокин. Подписали, ОРФ. Действительный член-учредитель общества «Бубновый валет», член президиума московских художественных организаций Давид Бурлюк. Скрепил Евгений Спасский».

Сблизившись с футуристами, участвовал в нескольких художественных выставках, а в 1919-1920-х годах устраивал так называемые «заборные» выставки на улицах города. Как фотограф был награжден золотой медалью и дипломом Казанского фотографического общества за высокое качество работ, представленных на первую выставку в Казани.

В 1920-ые работал в сибирских изданиях («Искусство», «Сибирские огни», «Сибирь», «Настоящее»). В 1926 году был избран членом Союза сибирских писателей. Кроме этого состоял членом омской организации работников науки, литературы и искусства, членом литературно-художественной секции при Сибирском отделении государственного издательства. В 1928 году в связи с обострением болезни (туберкулез легких), уехал в Ялту, но скончался в Москве. Похоронен на Ваганьковском кладбище.

В последнее время личность Сорокина вызывает большой интерес, во многом из-за скандальной славы. Собственно творчеству Сорокина до недавнего времени уделялось меньшее внимание. На это несколько причин: широкий круг читателей плохо знаком с произведениями автора, после смерти несколько десятилетий его практически не издавали, а советские издания 60–80-х гг. выходили небольшими для того времени тиражами; судьба художественного наследия (живопись и графика) драматична. «Архив» Антона Сорокина, оставшийся после его смерти в Омске в 1935 году поступил в Омский Западно-Сибирский Краевой музей, но через несколько лет, как не отвечающий духу нового времени, подлежал уничтожению. Тайно помещенная сотрудниками под половицами одной из пристроек в музейном дворе, коллекция была обнаружена спустя почти полвека. Внешний вид работ говорил об их непростой судьбе: многие листы отсырели, были разорваны и покрыты плесенью. До сих пор ведутся работы по их реставрации и исследованию, в том числе пограничные «темные» сюжеты. Хотя в большинстве произведений (литературных и художественных) красной линией проходит тема смерти, страха, безумия. Впрочем, существует мнение, что Сорокин был отчасти конъюктурен. В «Екклесиасте писательском» он писал: «Писатели страхов и ужасов зарабатывают больше, чем юмористы, помните это».

«Иркутским» рисункам Антона Сорокина, присланным в 1925 году на Первую Всесибирскую выставку» повезло больше. Непродолжительное время они хранились у организатора выставки иркутского художника Бориса Лебединского, а позже (в 1928 году) были преданы им в Иркутский музей в количестве 36 предметов. Позже рукой одного из хранителей сделана отметка об отсутствии 4 листов. В 1964 году акварель Антона Сорокина «Песенки Вертинского» была подарена музею журналистом и писателем Евгением Григорьевичем Раппопортом, до этого принадлежавшей сестре художника Людмиле Семёновне Сорокиной. На настоящий момент Иркутский областной художественный музей хранит 31 графический лист омского графика. За почти 100 лет, прошедших с момента появления произведений, исчезло 6 предметов.

В иркутской «Сорокинской коллекции» присутствуют «программные» вещи. К примеру, два произведения под названием «Светильник» и «Автопортрет». У «Светильника» два автора – график Владимир Константинович Эттель и сам Антон Сорокин. Общеизвестно, что Антон Сорокин любил появляться на публике со свечой. Читая свои произведения, он вынимал из кармана подсвечник, зажигал свечу. Считается, что образ свечи, стекающий нагар которой образует подпись «Антон Сорокин», придумал Владимир Эттель. Автопортрет писателя тоже выполнен в этом ключе. В 1974 году в книге «Загадка одной картины» Алексей Фатьянов так писал об этой работе: «Худощавое лицо человека в чеховском пенсне. Сначала мы не замечаем, что волосы изображены в виде стилизованных геометрических плоскостей, а сама голова как бы является своеобразным утёсом, о который разбиваются морские волны, создающие пенящийся ажурный фон портрета. За головой-скалой... свеча... и на плоскости темени головы художника видны обнажённые женские фигуры, одна из которых с распущенными волосами склонилась в сторону свечи и, закрыв лицо руками, горько плачет». Сегодня авторство Антона Сорокина под вопросом – возможно, произведение принадлежало другому мастеру из круга Сорокина.

Отдельного внимания заслуживает графика «Страх купчихи», «Последний поцелуй», «Тараканы», «Отступление колчаковской армии». В уже упоминавшейся статье в местной газете «Власть труда» от 3 ноября 1925 года они охарактеризованы так: «Особняком стоит на выставке графика Антона Сорокина, полная символики и уродливых кошмаров. Только «Страх купчихи» да «Отступление колчаковской армии» дышат силой обобщённой выразительности. Остроумны по замыслу его же «Тараканы», византийского письма образ Богородицы с младенцем, по которому ползают запечные насекомые.

«Последний поцелуй» – графика в декадентском стиле, аллегория смерти. Среди ажурных переплетений и стилизованных растений изображены две головы: слева – мужская, глаза и щеки впалые, черные волосы; справа – женская круглая с закрытыми глазами в виде линий и круглого маленького рта.

«Тараканы» – атеистическая композиция. Иконографический образ «Умиление» с Богородицей в фиолетовой мафории с младенцем Христом дополнен 8 тараканами.

«Страх купчихи», портрет, исполненный синей тушью, – собирательный образ страха и ужаса, искусно переданный автором за счет мимики героини.

В «Отступлении колчаковской армии» изображен изможденный сгорбленный мужчина. Контраст фиолетово-синего одеяния на оранжево-черном фоне привносит дополнительный драматизм в образ.

Графика «Культура» фрагментарна и символична. На дне морском мышеподобный мужчина с хвостом курит сигареты и выдыхает дым. Быть может речь идет об иллюстрации к одному из литературных произведений Сорокина или служит шаржем на отдельного реального персонажа.

Остальная графика художника, не смотря на нейтральность тем (женские портреты, иллюстрации к Оскару О. Уайльда) решена в мистическом ключе искусства модерна. Текучесть линий, тяга к эстетизации и декоративности, печать тоски и скорби – характерны для указанных произведений.

18 акварелей в технике монотипии и изображающих мелодии русских и зарубежных композиторов – ассоциация собственного творчества Сорокина с музыкой Скрябина, Штрауса, Шопена, Сен-Санса и многих других. Не смотря на нейтральность тем, чистая абстракция и пограничный эксперимент.

Не смотря на неоднозначные сюжеты и страшноватые образы, графические листы Сорокина – лучшая иллюстрация метафизической смерти имперской России, случившейся с ней в 1917 году; предшествующим и последующим событиям. Антон Сорокин, безусловно одаренный и тонко чувствующий человек и художник, удивительным и быть может мистическим образом смог воплотить и транслировать в своем творчестве (литературном и художественном) «страшную эмоциональную ткань» ушедшей эпохи, слом традиций, ужасы современного ему времени, повсеместное неуютное чувство страха, молчаливое присутствие смерти и ее неотвратимость.

Катерина Черевко

доцент отделения «Дизайн» БФУ им. И. Канта, г. Калининград,
магистрант направления «Кураторство и музейное продюсирование»,
член Союза художников и Союза дизайнеров России

От целого к части: к проблеме интерпретации образа тела на примерах скульптур Ханса Белмера, Алины Шапошников, Рэйчел Книбон

Противопоставление части и целого, самостоятельное существование, бытование частей человеческого тела – мотив, который встречается в мифологии, фольклоре разных народов. Сопоставление в одной мерности, в одном пространстве текста либо образного визуального ряда как целого человека, так и его отдельных частей, которые обретают самость – пугающий мотив в культуре. Автономия части тела воспринимается в профанном мире как искажение реальности, как потенциальная утрата контроля индивидуального сознания над миром. Образы разъятого тела встречаются в архаическом сознании (например, тело Пуруши как строительный первоматериал Космоса), возникают в переломные моменты истории (театральные постановки 1910-х гг., например, постановка «Владимир Маяковский. Трагедия»). Части тела, живущие сами по себе – знакомые образы советских детских страшилок, обобщенные в повести Эдуарда Успенского «Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы», перекликаются с литературными героями африканских сказок (отдельно существующие головы, фаллосы, которым приписываются действия обычного жителя деревни) и образами «Путешествия в город мертвых, или Пальмовый Пьянар и его упокойный винарь» Амоса Тутуолы. Архаическое и детское сознание сходны в необходимости генерирования воображением метаморфоз как пространства потенциальных связей микро- и макромира, взаимозависимости части и целого. Данная тема находит свое отражение в работах скульпторов XX-XXI вв.

Ханс Беллмер, исследуя образ тела возлюбленной, пишет, что его воображение генерирует умножение органов тела, которое должно быть пережито в организме видящего, пережито в его памяти. Его скульптуры-куклы – образы разъятого тела – пугают обывателя, являясь частями от целого, они сохраняют призыв к обладанию этим телом. Дистанция между живым и неживым, которая сообщается умножением органов, но стирается с помощью жеста, – эта двойственность на грани Эроса и Танатоса. Пользуясь как натурным объектом телом своей жены, Беллмер открывает неисследованные аспекты телесной структуры.

Польский скульптор Алина Шапошников фрагментирует собственное тело, которое она воспринимает как «тотальную эрогенную зону» и источник «онтологической ничтожности», равно как и хранилище памяти о годах оккупации. Фрагменты тела, многократно повторяясь, становятся новыми формообразованиями, так же как и фиксации тела в пространстве и времени.

Скульптурные объекты Рэйчел Книбон – барочные нагромождения частей тела, соединенных с текучей массой, поглощенные ею. Это поглощение тел дает зрителю ощущение потери контроля, лишает сознание властной функции самоидентификации, напоминает о первичном хаотическом состоянии материи.

Павел Каменев

заместитель заведующей отделом по работе
с посетителями ГБУК «Музей янтаря»

Лиминальные пространства в контексте мировой художественной литературы

Литература – одно из наиболее полных, комплексных и укоренных направлений художественной мысли в человеческом обществе. Она начала сопутствовать человеку еще во время глубокой древности, на самой заре письменности. Таким образом, художественное литературное творчество развивалось параллельно социуму, включая в себя все многообразие мыслей и мотивов, которые когда-либо были созданы людьми.

Учитывая, что момент становления концепции лиминальных пространств относится еще к палеолитической поре, то эта важнейшая компонента в полной мере нашла свое отражение в трудах писателей.

Мотив лиминальных пространств – а если говорить расширительно, то мотив «пути» как такового – особенно богато представлен в прозе североамериканских писателей. Как правило, он сочетается с другой важной для писателей Нового Света темой – темой детства. Вместе они образуют симбиоз некоего «взросления в пути». Отцом современной художественной литературы США принято считать Марка Твена. В частности, согласно высказыванию классика американской литературы Эрнста Хемингуэя, вся современная литература Соединенных Штатов вырастает из одной книги Марка Твена – «Приключений Гекльберри Финна». Сюжет произведения полностью сосредоточен на мотиве дороги. В частности, часть пути главные герои проходят на плоту, двигаясь по течению реки Миссисипи, которую, собственно, можно воспринимать именно как лиминальное пространство, так как персонажи двигаются над откровенной враждебной для человека стихией. В конце произведения, завершив свой поход, главные герои перевоплощаются, получив новые социальные роли: чернокожий Джим освобождается из рабства, а Гекк перестает быть сиротой, так как его усыновляет тетя Салли. Таким образом, дорога стала их инициацией, путем, который вывел их на качественно новое состояние.

Схожие с «Приключениями Гекльберри Финна» мотивы можно найти и в творчестве других американских писателей, например, у Джерома Селинджера в романе «Над пропастью во ржи», или даже в чрезвычайно популярном произведении «Песнь льда и пламени» современного американского автора Джорджа Мартина. Фактически, большая часть произведения сосредоточена на странствиях детей из дома Старков, во время которых они претерпевают постоянные лишения, таким образом переходя из одного качественного состояния в другое.

В русской традиции лиминальность находит свое отражение еще на уровне устного народного творчества: избушку на курьих ножках можно воспринимать как лиминальный элемент в повествовании, это обусловлено неопределенным положением ее жительницы – Бабы Яги. С одной стороны – она функционирует, питается, отдает приказы, передвигается, что явно присуще только живым, но, с другой стороны известно, что у нее костяная нога. Выходит, что ее тело частично скелетировано, что явно выводит героиню русских сказок из мира живущих. Баба Яга и ее дом представляются неким аналогом пограничья, форпостом между миром, так как их состояние одновременно присуще как живым, так и

мертвым, вместе с тем, их сложно уверено атрибутировать к одному из двух этих миров. Лиминальны по своей сути и часто упоминаемые в русских сказках молочные реки и кисельные берега, в их концепте уверено читается вземная, чуждая этому миру коннотация.

В представлении отечественного филолога и фольклориста Владимира Яковлевича Проппа необходимо рассматривать всякую волшебную народную сказку как некий повествовательный реликт, который лишь со временем приобрел функцию поучительных историй, которые принято рассказывать детям перед сном. Настоящее же их наполнение заключается в том, что они служат неким напоминанием о процессах инициализации глубокой дохристианской древности. Пропп создал развитую структуралистскую схему типологизации народных волшебных сказок, выделив в них 31 основной мотив. Согласно Владимиру Яковлевичу, главные герои волшебных сказок во время активной части повествования находятся в состоянии неопределенности, некоей подвешенности, а это то состояние, которое соответствует лиминальности в обрядах перехода.

Мотив лиминальности, издревле присущий русскому народному творчеству, был подхвачен и умело использован отечественными писателями. Если развивать именно сказочную традицию, то с мотивами инициализационных обрядов через посещение противоестественных и потенциально опасных пространств можно столкнуться в произведении Петра Ершова «Конек-горбунок». В произведении есть момент, в котором главный герой и его антагонист проходят испытание, попутно окунаясь в три чана: первый – с холодной водой, второй – с горячей, третий – с кипящим молоком. Протагонист при помощи волшебного воздействия проходит все три этапа инициализации и «перерождается» в новом облике, а его конкурент, царь, гибнет.

Мотивы лиминальности уверенно прочитываются в раннем, еще романтическом творчестве Николая Васильевича Гоголя. В «Потерянной грамоте» главному герою необходимо проследовать в ад за украденным нечистой силой артефактом (шапкой, внутри которой вшито срочное послание), его путь пролегал по узкой тропке, которую со всех сторон плотно обступил лес. В том случае, если главный герой бы оступился и сошел с намеченного пути, то это повлекло бы его гибель. В совсем ином прочтении предстают лиминальные пространства в другом произведении Гоголя, повести «Вий». Семинарист Хома Брут спасается от осаждающей его нечисти, очертя вокруг себя круг на полу церкви. Этот круг можно уверено трактовать именно как лиминальное пространство: во-первых – это место окружено иным, очевидно агрессивным настроением к герою окружением, миром неживых и не-мертвых, а во-вторых – на первый план в контексте произведения выходит именно ритуальная составляющая действия. Хома вынуждено проводит обряд, во время исполнения которого оказывается отрезан от мира живых и погружается в гротескный мир противоестественного небытия.

Иной раз в творчестве Гоголя лиминальные пространства используются в нарочито комичном ключе: в коротком юмористическом рассказе «Заколдованное место» казак исполняет танец на бахче, что переносит его в потустороннюю вселенную, где над ним насмехается черт. Примечательно, что вопреки откровенной несерьезности произведения, Гоголь методологически последовательно обрисовывает образ лиминального пространства. Так, например, в конце рассказа старый казак огораживает нехорошее место плетнем, но из него по-прежнему продолжает сквозить его потусторонняя природа. Произведение оканчивается следующими словами: «На заколдованном месте никогда не росло ничего доброго. Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец... черт знает что такое!».

В художественной литературе временами функцию лиминальных пространств приобретают привычные бытовые предметы, которые в условиях объективной реальности лишены своей внутренней динамики. Таким предметом может оказаться зеркало, как,

например, это произошло у Льюиса Кэрролла в «Алисе в Зазеркалье», либо же волшебный шкаф, как в произведениях Клайва Льюиса. Эти предметы становятся точкой перехода из одной реальности в другую, вопреки тому, что их объективно существующие параметры недостаточно велики для того, чтобы вместить в себя параллельный мир.

Необходимо отдельно отметить, что особо широкое распространение тема лиминальных пространств получила в традиции литературы ужасов. Крайне показательно в этом отношении творчество современного американского писателя Стивена Кинга. Мотивы лиминальных пространств как точек перехода особенно рельефно преподнесены в романах «Оно» и «Зеленая миля». Примечательно, что во втором произведении лиминальное пространство даже вынесено в заглавие книги, так как непосредственно сама «Зеленая миля», коридор, по которому ведут на казнь осужденных преступников, разделяет миры живых и мертвых.

Способом перехода в лиминальное состояние часто является сон героя. Это мы можем часто наблюдать в художественной литературе периода романтизма. Студент Ансельм из гофмановского «Золотого горшка» засыпает и ему является заколдованная принцесса, заключенная в тело золотой змейки. Окружающие считают, что Мари из сказки «Щелкунчик и мышиный король» на самом деле не была в волшебной стране, а ей все это померещилось в горячечном бреде. Такой прием, чрезвычайно широко распространенный в творчестве Гофмана, называется «двоемирием». Суть его проста: читатель сам для себя решает, позицию каких героев он принимает и тем самым в некоторой мере определяет для себя смысл финала произведения. Романтик верит в то, что студент Ансельм отправился править волшебной страной Атлантидой, материалист (или, говоря языком самого Гофмана, «филистер») посчитает, что персонаж повредился в уме и утопился в Эльбе. Внутренняя механика приема напрямую связана с использованием мотива лиминальности, для переключения героев из одного состояния в другое используются точки переходов, изменяющие их качественные состояния.

Как видим, тема лиминальных пространств широко представлена в мировой художественной литературе. Она возникает еще на этапе становления литературной традиции, на уровне устного народного творчества, сопутствует всей истории художественной прозы (достигая большей востребованности в романтической литературной традиции начала XIX века) и не теряет своей актуальности и сегодня.

Ирина Кривонос
ученый секретарь ГБУК «Музей янтаря»

Александр Матвеев
фотограф, художник,
член Калининградского союза фотохудожников

Работа над выставкой «Лиминальные пространства»: объекты в процессе перехода (башня «Врангель» и здание Государственной янтарной мануфактуры Кенигсберга) и здание пространства перехода (башня «Дона»)

Тема выставки была выбрана, с одной стороны, из-за своей актуальности в медийном пространстве, а с другой – в связи со статусом объектов Калининградского областного музея янтаря.

Каждый объект обладает своим типом лиминальности. Башня «Дона» – это часть оборонительного кольца города, она территориально и структурно связана с одними из городских ворот. То есть башня – это объект защиты перехода извне в город. В тоже время «Дона» иногда производит пугающее впечатление из-за сложившейся традиции зловещего восприятия подвальных помещений оборонительных сооружений.

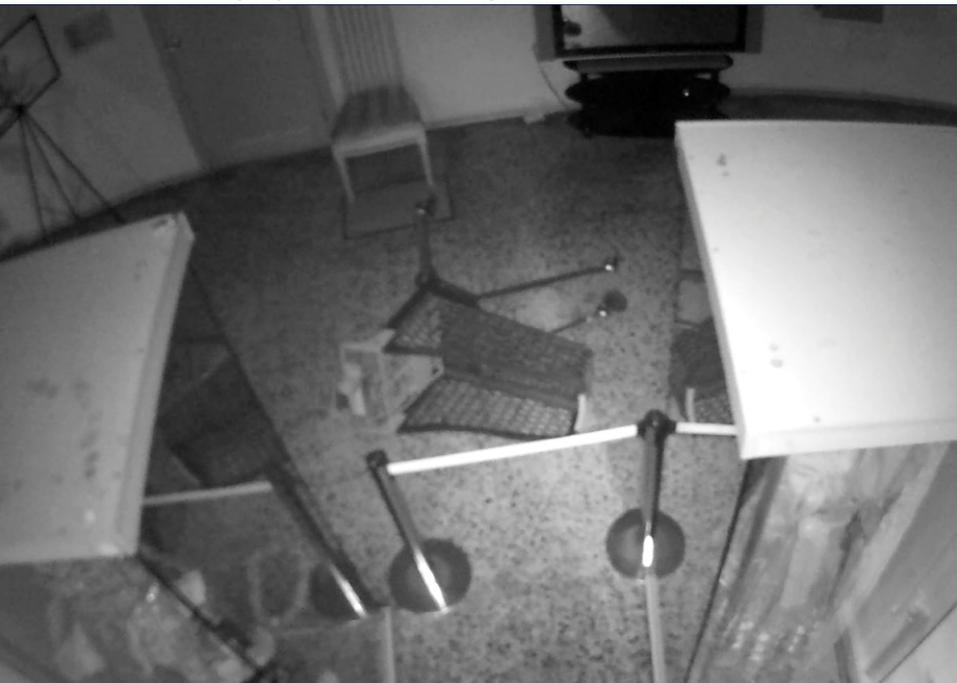
Съемки проходили в залах башни Дона в «переходное» время – в период демонтажа одних выставок и перед монтажом других. При этом фотосъемка шла в вечернее время, когда башня практически пустая. Таким образом, она полностью соответствовала понятию лиминальности.

Работа в башне «Дона», когда в ней отсутствуют посетители – это погружение в существование самой башни с её звуками и визуальным рядом.

Звуковой ряд старого здания в вечернее время крайне разнообразен. Это зависит от множества различных устройств, которые работают внутри, и, поскольку они сливаются в единый фон, создается впечатление, что у звуков башни есть самостоятельная жизнь.

Визуальная картинка тоже весьма разнообразна, но тоже имеет уровни и подуровни. «Дона» приобрела свой нынешний вид благодаря тому, что в ней решили расположить музей: ее стены поштукатурены, полы закрыты плитами, она освещена декоративными светильниками. Это создает в Доне пространство уюта, но не искажает ее внутренней сущности – пространства, связанного с охраной города и принятием чужака.

Чтобы запечатлеть эту часть сущности – охранительную – мы использовали скриншоты камер видеонаблюдения, которые значительно больше отсылают нас к объектам сетевой культуры пугающего и лиминального, чем залы, которые мы будто застали у врасплах между выставками.



Вторым объектом работы была башня «Врангель». Она, с одной стороны, так же, как и «Дона», охраняет город, а с другой – она сама оказалась в переходном состоянии, когда в ней закрыли кафе, и сейчас, после нескольких лет подготовки концепции, начались работы по ее переустройству и музеефикации.

«Дона» и «Врангель» – башни-близнецы, или очень близки к этому состоянию: конструктивно они очень похожи, но при этом сильно отличаются – отчасти из-за состояния, в котором находятся, отчасти – из-за исторического бэкграунда.

Чтобы запечатлеть эту часть сущности – охранительную – мы использовали скриншоты камер видеонаблюдения, которые значительно больше отсылают нас к объектам сетевой культуры пугающего и лиминального, чем залы, которые мы будто застали у врасплах между выставками.

Работа в башне «Врангель» никак не напоминает взаимодействие с башней «Дона». И хоть они обе полны звуками, в одной они имеют техногенный характер, в другой – естественный. «Врангель» выступает как прототип и прообраз «Дона».

Дело не только и не столько в конструктивных особенностях. Башня «Врангель», даже при том, что в ней идут строительные работы, сейчас больше похожа на покинутое сокровище. Она сама по себе цельная, и ее нетронутость в некоторых частях позволяет соприкоснуться с ее задумкой, лишенной дополнительных чуждых элементов. «Врангель» – это не внезапно опустевшее пространство, это пространство, которое давно погрузилось в переходное состояние, но при этом сохранило целостность своей архитектуры.

Как и «Дона», она может быть пугающей. Но при этом, как и башня «Дона», «Врангель» не содержит в себе пугающих элементов. Мифология обоих мест, очевидно, связана с представлением об их военном прошлом и совершенно не учитывает того, что в начале XX века здания были фактически отнесены к туристическим объектам и утратили свое военное значение.

При этом в старых зданиях сама собой создается особая атмосфера, ощущение чужого присутствия, словно здание и является мостом, способным привести человека в некое иное место. Особенно если здание имеет такую специфическую конструкцию, как башни «Дона» и «Врангель».



Низкие потолки и своды, узкие лестницы, длинные переходы, по которым гуляют сквозняки, порождающие шум, эхо шагов в пустом помещении, тусклый свет, пробивающийся через узкие окна-бойницы – все это само по себе создает определенное напряжение в замкнутом пространстве.

Все объекты музея имеют свою военную историю, не только начала XX века, но и советского времени. Башни, задуманные как военные объекты, после 1945 года использовались как склады. Здание Государственной янтарной мануфактуры Кёнигсберга, изначально строившееся как производственное, позже стало военным общежитием.

Как и башня «Врангель», Государственная янтарная мануфактура оказалась в процессе перехода и сейчас ожидает реконструкции и переустройства. История здания полна локальных катастроф, которые сильно изменили его облик.

И если лиминальное пространство должно соответствовать образу внезапно покинутого, опустевшего, брошенного – то это точно описывает жизненный цикл мануфактуры. Некогда полное жизни общежитие после нескольких пожаров превратилось «заброшку» – огромную, пустую, с провалившимися полами, выбитыми окнами и мрачным двором-колодцем.

Мануфактура наполнена вещами, которых нет в башнях или других помещениях, никогда не являвшихся жилыми. Здесь есть обои, надписи на стенах, остатки мебели, разобранные санузлы. Мануфактура – не объект военной мысли, оказавшийся непригодным, она объект военной жизни, однажды себя исчерпавший. Оно перестало быть необходимым армии, которая в какой-то момент расселила личный состав в специально построенные дома, и отсутствие людей привело к тому, что здание постепенно начало разрушаться.

При этом нельзя сказать, что здание мертво – на чердаке растут папоротники, на крыше и во внутреннем дворике – деревья. Природа поглощает, забирает себе брошенное людьми, наполняя пространство собственной жизнью и собственными смыслами.

Заброшенность, запущенность мануфактуры не наполнена тайным смыслом, который таится или мерещится в башнях. Ее пустые или затянутые пленкой оконные проемы пропускают ровный серый свет, она полностью вписана во внешний мир и не имеет от него практически никаких отделителей. И это вызывает еще большую тревожность – вид здания, находящегося в центре города, но покинутого жителями, напоминает об авариях и техногенных катастрофах и становится своеобразным окном в будущее без людей, знакомое нам по сюжетам фильмов и книг. А распадающиеся

элементы уюта и быта кажутся отдельной большой инсталляцией, вписанной в контекст музейного здания.



Митя Забелин

художник, дизайнер ГБУК «Музей янтаря»

Топография бездны: прогулки по темным пространствам

Страх сам по себе лишь маркирует и предваряет вероятную встречу с ужасным, может быть, страх – это монументальные торжественные пропилеи к чему-то бесконечно темному и непостижимому, находящемуся за пределами бытия.

Лиминальный статус Калининграда



Неразрывная преемственность топонима Калининград-Кёнигсберг полна драматизма: в локальной истории преломилась в полной мере и история «всеобщая». Разнообразные утопии, как политические, так архитектурные здесь не пустой звук. Их сложное, противоречивое наложение друг на друга сформировало городской ландшафт. В начале XX века в предместьях Кёнигсберга осуществлялся проект «Города-сада» с комфортабельными виллами, внедренными в природный ландшафт, возводились малоэтажные кварталы-трансформеры для рабочих промышленных предприятий. Затем претворялся в жизнь уже советский миф об идеальном индустриальном массовом жилище. На месте стертого с лица земли европейского средневекового города начинается стройка «социалистического рая» для того, чтобы, в итоге, бросив все на полпути, прийти к мечте о возрождении следов исчезнувшей истории посредством отделки фасадов модернистских «хрущевок» фантазийным псевдоисторическим декором. Однако, пока еще сохранившаяся нарочитая пустота центральной исторической части города по-своему красноречива и является в какой-то мере одним большим лиминальным пространством.

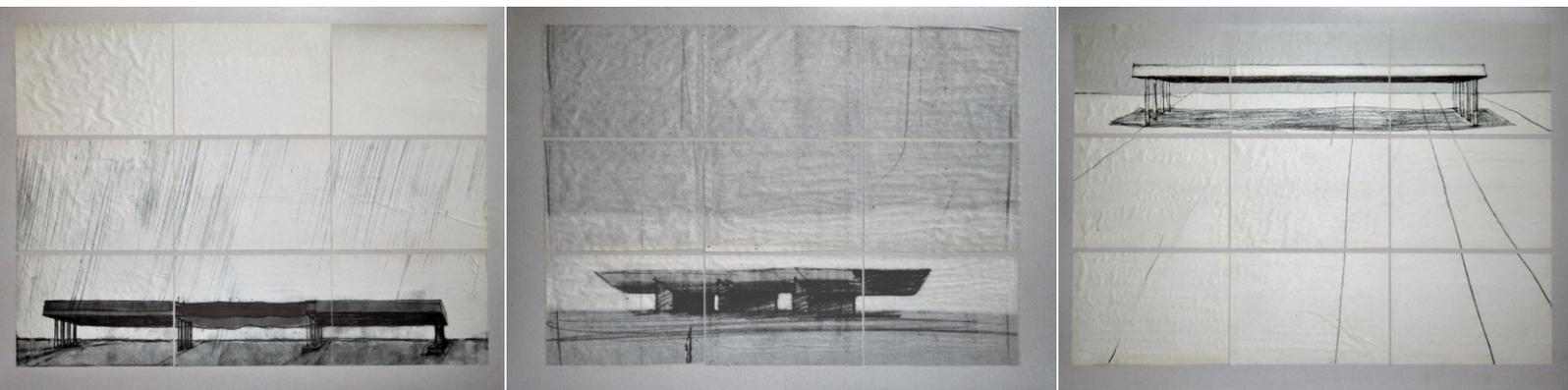
Одно из самых заметных сооружений центральной части Калининграда трудно отнести сугубо к архитектуре. Это объект инфраструктуры, сооружение, прежде всего, функциональное. Эстакадный мост, проект рубежа 1960-70-х гг., был торжественно сдан в эксплуатацию в декабре 1972 года, спустя пять лет после утверждения проектного задания на строительство. Между прочим, долгожданное завершение стройки отметили

настоящим митингом трудящихся. Строительство эстакады широко освещалось в прессе того периода и необходимость появления этого объекта ни у кого не вызвала сомнения. Так называемый мостовой переход необратимо изменил исторический облик места, ландшафт, очертания Королевской горы. Навсегда исчезла площадь Императора Вильгельма, несколько улиц, в том числе одна из старейших улиц Кёнигсберга – Кнайпховская Долгая, а также мосты Лавочный и Зеленый, нарушив построение знаменитой математической задачи Эйлера.



Сейчас для пешехода Эстакадный мост кажется непреодолимым. Однако первое впечатление обманчиво: по моим личным подсчетам на покорение «исполина» достаточно пяти-семи минут, на автомобиле это расстояние совершенно незначительно. Однажды проходя под его бетонными перекрытиями, я обратил внимание на опоры, которые еще называют «быками» и у меня возникла ассоциация с крылатыми быками-полубогами Ассирийской цивилизации. Эти быки - стражи воинственных царей и их прекрасных дворцов. Быки эстакадного моста очень выразительны, скульптурны. Их монолитные плиты-крылья держат широкую непогрешимую в своей прямоте и правоте автостраду. Эта дорога – магистраль власти, которую проложили вопреки всему для лихой безоглядной езды вдаль, в светлое будущее.

Архитектура ужаса



В своей практике я исследую возможности фиксации мифа посредством его овеществления в документе – графической работе. В моем случае это может быть миф о «Советской цивилизации» и одном его частном случае – архитектуре советского модернизма. Первичной точкой отсчета служит импульсивное впечатление от абсурдной мегаломании позднесоветской индустрии строительства. Особый интерес для меня представляет то, как этот проект осуществлялся, а если точнее, не осуществлялся в центре и на периферии. В том числе, то, что осталось за скобками исчезнувшей цивилизации: остывающая инерция запланированного, но не случившегося социалистического будущего. Плановая экономика не справлялась с возрастающими запросами общества. Спроектированные жилые массивы, универсамы, поликлиники, кинотеатры, дома культуры, дворцы пионеров так и оставались на бумаге. Проекты были рассчитаны на значительный прирост населения и повышенные темпы урбанизации, зачастую не соответствовали гораздо более скромным масштабам окружающей

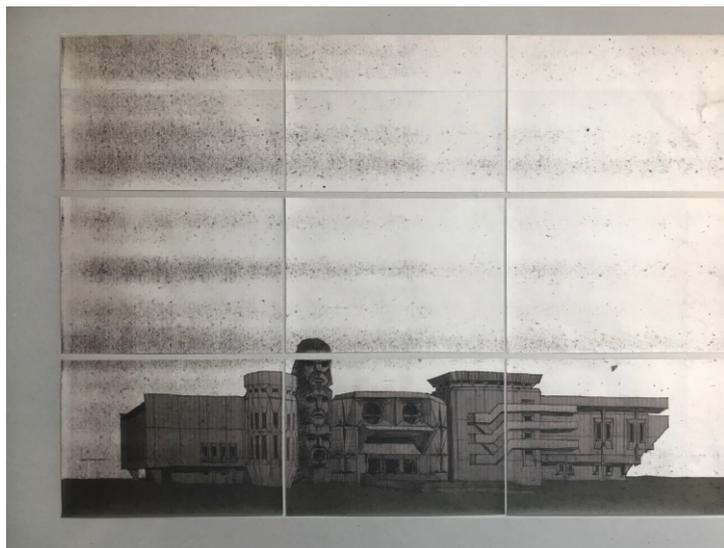
действительности. Колоссальные сооружения, будучи воплощенными, подавляли своими габаритами и вызвали эмоциональное отторжение у тех, для кого они были возведены. В массовом сознании постсоветского человека до сих пор продолжает жить подсознательное неприятие крупных советских общественных зданий, жилых массивов и объектов инфраструктуры. В этой связи, на мой взгляд, справедливо соотнести тяжелое впечатление от архитектуры этого периода с репрессивной внутренней политикой СССР. В



то же самое время появился феномен долгостороя – здания, не завершеного строительством на протяжении двух-трех десятков лет. Многие из них так и не были окончены и превратились в своеобразные руины иной цивилизации. Зброшенные и романтичные они переродились в монументы и памятники, остались для нас немymi укорами из прошлого. Затопленный котлован, с торчащими ржавыми сваями, поросший молодым лесом фундамент, утопающая в диких зарослях бетонная коробка с пустыми окнами стали частью истории. Только обещания так и остались

обещаниями. Ржавчина и сетка трещин на выгоревшей краске покрывает едва уловимый контур пудовых букв отмененных лозунгов. А что если бы тогда все пошло иначе? ..Ослепительные лучи серебряного ртутного света рассекают тьму и вонзаются из минувшего в будущее. Причудливые сооружения из прошлого вознеслись над убогими пластиковыми сараями современности, но это всего лишь фантазия в сослагательном наклонении.

В серии графических работ «Незавершенное» я пытаюсь соединить робкую ностальгию по недавнему советскому прошлому с нечеловеческим лицом позднего социализма. Результатом этого процесса становятся ретро-футуристические фантазии в жанре «бумажной архитектуры», их эмоциональное состояние можно обозначить как «архитектуру ужаса».

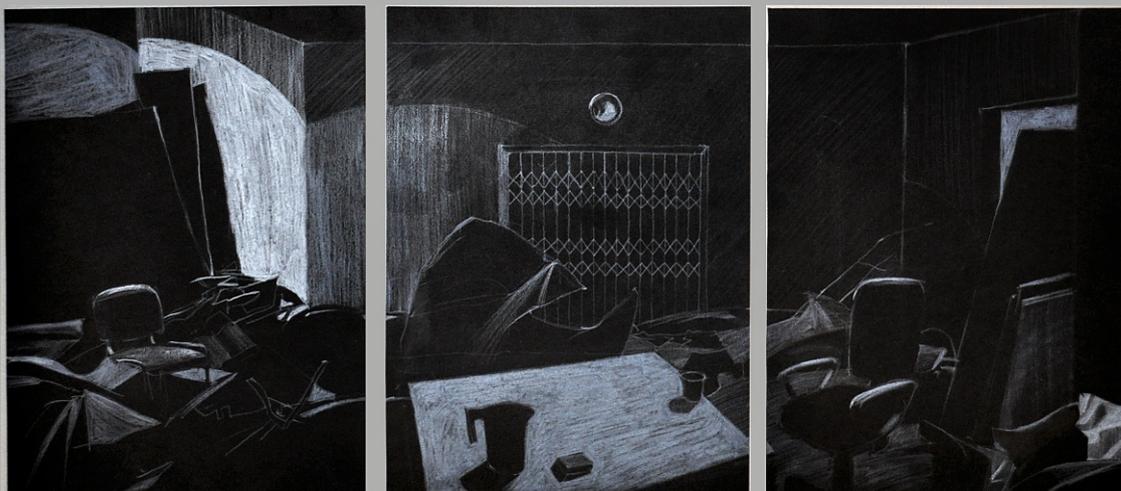


Исчезновения. В четыре утра. Маршрутами бездны

«Бегут наши дни, исчезая во тьме» – строчка из романа, прозвучавшего в кинофильме Киры Муратовой «Познавая белый свет». Роман, сочиненный В. Сильвестровым так и называется – «Бегут наши дни». Дни бегут, за днями не успеть, вот и ты постепенно исчезаешь во тьме. Все исчезает во тьме. Остается только тьма, тьма повсюду, тьма беспамятства. Забвение.

Что такое память? А сами воспоминания – насколько они могут быть достоверны? Не становятся ли они плодами нашей фантазии? С течением времени детали размываются, подробности ретушируются. Память, кажется, не фиксирует, а лишь разъедает прошедшее, растворяет в себе.

Зимой город, находящийся в северных широтах, буквально проваливается во тьму. Короткий и, как правило, пасмурный день боязливо отступает перед надвигающимся мраком. Слабый и прерывистый искусственный свет, рассеиваясь в темноте, выхватывает лишь случайные детали. Эти мрачные картины впечатляют и вдохновляют на



отвлеченные размышления. Калининград, город со стертой, старательно вытравливаемой историей – идеальное место для исследования памяти и забвения.

Тьма – свет. Тьма – тьма. Черное, много черного и немного светло-серого. Такая нехитрая графика. Из тьмы выхвачены лишь несколько незначительных деталей, следы присутствия. Брошенный проект, затянувшийся ремонт. Кем были эти люди, куда они ушли и что оставили после себя? Тени сливаются с тьмой. Прощальный взгляд нащупает лишь возникшую пустоту.

Серии работ: «Исчезая во тьме», «Крушение», «Пропась» посвящены забвению, распаду и растерянности. Мотивы изображения – портрет, интерьер или пейзаж, вдохновлены исключительно калининградским ландшафтом, полным драматизма и надрыва.

