

УДК 882 (09)

DOI 10.17223/24099554/1/6

Т.Л. Рыбальченко**МУЗЕЙНЫЙ ЛОКУС В РОМАНАХ Ю. ДОМБРОВСКОГО
«ХРАНИТЕЛЬ ДРЕВНОСТЕЙ»
И «ФАКУЛЬТЕТ НЕНУЖНЫХ ВЕЩЕЙ»**

В статье рассмотрена семантика музея в художественном мире романной дилогии Ю. Домбровского («Хранитель древностей» и «Факультет ненужных вещей»): места действия в сфере персонажей, сюжетный хронотоп, культурный символ (локус). Обнаруживается традиционная семантика музея как сферы сохранения высокой духовной культуры (в отличие от семантики музея как господства симулякром в постмодернистской прозе). Вместе с тем выявляется особый, экзистенциальный, акцент Домбровского в понимании музея не как текста, навязываемого индивиду, а как пространство самоопределения человека в бытии, постигаемом по артефактам сохранившейся прошлой культуры.

Ключевые слова: Юрий Домбровский, русский роман, локус, хронотоп, музей, мифологизация артефакта, экспозиция как текст, экзистенциальное самоопределение.

Музей – один из локусов изображаемого в художественном произведении пространства: место действия, сфера бытования персонажа, символический мирообраз. Нас интересует образ музея не как образ предметно-вещной среды, но как хронотоп, фиксирующий семантическое поле персонажа, ситуацию его существования, т.е. как культурно значимое место – локус, «константный элемент» пространства (по определению В. Топорова) [1]. В этом случае семантика музея связана со сферой автора, использующего культурную реалию как метафору (дискурс) миромоделирования при изображении конкретной реальности.

Культурологическая семантика музея – «место самоидентификации человека в реальности» [2]. Музей вводит в прошлую реальность, в целостность мира, чтобы индивид вписывал себя не только в исторически временную реальность (Тут-бытие), а во временную целостность. Акт вхождения в целостность сопровождается мифологизацией фрагмента, по которому восстанавливается образ целого. Процесс восприятия артефакта прошлого неизбежно субъективен, но

только в таком восприятии происходит одновременное понимание феномена и целого бытия, о котором свидетельствует этот феномен.

Музей как культурный институт – это собрание вещей или документов, остатков реалий прошлого, представляющих исчезнувшее современному социуму как действительно существовавшее. Это не простая коллекция, но системное собрание, представляющее модель, текст о прошлом, где вещи и документальные свидетельства предстают как знаки прошлой культуры. Следовательно, музей – это реконструкция, интерпретация прошлого из настоящего. Герменевтическая природа музея делает субъектом не экспонаты, но интерпретатора, который мифологизирует смысл вещей в границах своих представлений, но и корректирует своё понимание настоящего вследствие диалога со смыслами прошлого, скрытыми в музейных артефактах.

Античный музей, в отличие от храма (сакрального пространства богов), был «домом муз», местом живого контакта человека с божествами в пространстве искусства. В Новом времени утверждается представление о музее как о *хранилище вещей*, мёртвых материальных предметов, не только произведений искусства, но всяких артефактов, сделанных человеком. Музей становится хранилищем достижений человеческой цивилизации и местом поклонения человеческой силе. Возникает музей как *социальный* институт, место социализации. Музей перестаёт быть только хранилищем, превращаясь в наглядное пособие идеологем, текстом, иллюстрирующим мифы современности. В противовес музею, утверждающему современность как цель прошлого, музей восполняет несогласие с современной реальностью, идеализируя прошлое. Тогда музей восстанавливает миссию хранилища, но не изживает тенденциозности отбора в музейном тексте-экспозиции: ценность устанавливается современным хранителем.

Важный аспект семантики музея – отношение к подлинности и уникальности его артефактов. Обращение к первоисточникам в музее классического типа в некоторой степени защищает от ложных истолкований прошлого, музей воскрешает феномены прошлого (о чём, собственно, мечтал Н. Фёдоров [3]), мифологизируя прошлое. Другая проблема – избирательность артефактов лишает их естественной среды существования, музейная вещь становится «мёртвой». Об этом писал П. Флоренский, выдвигая идею «живого музея» взамен коллекционирования: «Музей, самостоятельно существующий, есть дело ложное... Художественное произведение живет и требует особливых

условий своей жизни... и вне их, отвлеченно от конкретных условий своего художественного бытия... оно умирает...» [4].

В современном музее техника тиражирования позволяет заменять подлинные вещи имитациями, копиями, виртуальными образами, музей становится пространством моделей, а не хранилищем древностей. В русской литературе второй половины XX в. тема музея и музейности начата В. Солоухиным, который нарушил сугубо пietетное отношение к музею. Если в «Письмах из Русского музея» (1966) традиционно идеализируется художественный музей как место диалога современного человека с предками и Богом, то в книге «Чёрные доски. Записки начинающего коллекционера» (1969), посвящённой собирательству русских икон, Солоухин сказал о неизбежных потерях введения артефактов прошлого (русских икон) в иную культурную среду. Собирательство было спасением и одновременно гибелю прошлой культуры в культуре эстетического потребления. Предчувствие новой, постмодернистской, «музейной» культуры выразил «роман-музей» А. Битова «Пушкинский дом» (1971), где образ музея («пушкинского дома») становится метафорой имитационной культуры симулякром (копий, подражаний, цитирований). В романе Ф. Горенштейна «Псалом» (1975) художественный музей (Третьяковская галерея) представлен как подмена подлинного прошлого его фикционными образами. В прозе русского постмодернизма музей обретает устойчивую семантику подмены и профанации подлинного: «Фотография Пушкина» А. Битова, «Заповедник» С. Довлатова, «Венерин волос» М. Шишкина.

Тем не менее в русской литературе 1970–1980-х гг. музей сохранял семантику особого культурно значимого места, где человек оказывается в пространстве, расширяющем горизонт его сознания. Музей понимался как сопротивление исчезновению, собиранием уходящей реальности («Картина» Д. Гранина, «Линии судьбы...» М. Харитонова). В прозе Ю. Домбровского музей предстаёт важным локусом в ряду других неприродных локусов с повышенной семантической функцией («мёртвый дом» – здание НКВД, городской базар) и играет важную характерологическую, сюжетную и миромоделирующую роль в романах «Хранитель древностей» (1964) и «Факультет ненужных вещей» (1975).

Можно говорить и о музейном хронотопе, выражаящем ситуацию самоопределения персонажа, духовную реальность, куда устремлён персонаж от наличной реальности. Такое хронотическое значение

музей имеет в романе «Хранитель древностей». В романе «Факультет ненужных вещей» сюжетное пространство символизируется в образе тюрьмы, но локус «музей» остается метафорой ценностно значимого центра, из которого главный герой формулирует принципы существования в действительности.

В «Хранителе древностей» музей делается хронотопом, пространством и временем существования центрального персонажа, убежищем от абсурдной современности. Не будучи археологом, сосланный в Алма-Ату московский интеллигент Зыбин влюбляется в город, построенный архитектором Зенковым на месте крепости русских казаков. Уникальный деревянный собор превращён в музей, что не только деталь советской эпохи, но и метафора нового храма, сакральное место для тех, кто не принимает социального абсурда. Республиканский музей – социальный институт, и организован по стандартам советского времени – от археологических разделов до строящегося павильона «Наука и религия». Музей создан не для познания прошлого, а для внедрения в сознание современников официальной картины мира, где прошлое лишь фундамент настоящего, где не может быть разных картин мира (см. скандал с книгой XVIII в. о множественности миров, выставленной Зыбиным в экспозиции). Даже когда ведутся раскопки, ищут артефакты прошлого, они нужны для выполнения плана, для воспитания нужного массового сознания. В роман введена коллизия, когда найденная на улице Алма-Аты римская монета становится толчком для мифа о Казахстане – римской провинции. Подлинная предыстория кочевой цивилизации не интересует ни общественность, ни власть, так как не вписывает в европоцентристскую модель истории. Экспонаты важны директору музея как знаки официального текста истории, а не как живые свидетельства прошлого. В витрине «Древнейшая история Казахстана» – зуб мамонта и несколько камней; серп, зеркало, кольца от уздечки и бусы бронзового века; изразцы с мавзолея и миска со свастикой – из эпохи феодализма. Директор готов принять в качестве экспонатов искусственные копии местного умельца, потому что они подтверждают идею исторического прогресса, официальный миф «жить стало лучше...». Директор оставляет золотого Будду, чтобы использовать в антирелигиозной пропаганде. В экспозиции заменяют портреты, потому что меняется официальная оценка деятелей прошлого. Вещи мертвые, ими можно манипулировать. По суждению директора, музей должен «удовлетворить посетителей», «а вам редкости нужны» [5. С. 184].

В музее сталкиваются доводы прошлого и насущные ценности, если они не совпадают. Современность побеждает, давая такую интерпретацию, какая удобна сегодняшним взглядам на мир. Но для Зыбина – это возможность спасения от реальности, наступающей из центра, из столицы:

«Товарищи, – говорю я всем своим тихим существованием, – я археолог, я забрался на колокольню и сижу на ней, перебираю палеолит, бронзу, керамику, определяю черепки, пью изредка водку с дедом и совсем не суюсь к вам вниз. <...>». А мне отвечают: «История – твоё личное дело, дурак ты этакий. Шкура, кровь и плоть твоя, ты сам! И никуда тебе не уйти от этого – ни в башню, ни в разбашню, ни в бронзовый век, ни в железный, ни в шкуру археолога». – «Я хранитель древностей, – говорю я, – древностей – и всё!» [5. С. 175].

Любимое место в музее не залы экспозиции, а чердак, где комната археологии и где хранятся найденные в раскопках вещи и фрагменты тел (черепа, камни, осколки керамики). Археологический кабинет с табличкой «Хранитель древностей» сопровождён надписью «Иходить к нему строго воспрещается». Но изоляция от реальности мимая, напротив, даже комната на чердаке выводит Зыбина в пространство реального города, давая взгляд сверху, позицию вненаходимости, когда можно обратить внимание не на сиюминутное, а на длящееся в историческом времени: здания, сады, план организованного пространства.

Зыбин оказывается в положении хранителя древностей и работника музея как социального института. Это двойственное положение и создает сюжетную ситуацию, обнаруживающую невозможность изоляции в музейном прошлом, в служении вечности, а не социальной действительности. Все коллизии первого романа соотносимы именно с музейным пространством: коллизия, связанная с необходимостью научно не обоснованных раскопок в окрестностях Алма-Аты; коллизия, вызванная сменой экспозиции, которая расходится с новыми оценками культуры Казахстана; коллизия преследования Зыбина за политически вредные публикации в местной прессе, где высказаны неактуальные идеи и оценки.

Зыбин вынужден идти на поводу требований начальства, местных патриотов-краеведов. Он организует раскопки (как и предполагал, оказавшиеся не только безрезультатными, но и опасными, так как был раскопан могильник скота). Он не может сопротивляться фальсификацией истории с помощью музейных экспонатов, которые можно организовать в такой текст, который подтвердит любую спекулятивную идею.

Республиканский музей эклектичен, вбирает элементы геологического, зоологического, природного и этнографического. Это музеи, хранящие материальные свидетельства, более всего – артефакты. Так, осколки камней представляют первые стадии овладения природой в каменном веке. Черепа людей и животных, зёрна, найденные в глиняных черепках, – это одновременно факты природной среды древности и артефакты, продукты человеческой деятельности. Современность навязывает Зыбину действия, которые не имеют научного обоснования.

Одна из важных проблем заявлена в романе и риторически, в размышлениях Зыбина, и сюжетно – проблема того, что имеет музейное значение – подлинник или имитация, рядовой артефакт или уникальный. Домбровский утверждает релятивность ценностей, что не девальвирует, а побуждает к неизбежной переоценке, к установлению того, что и почему было ценным в древности, но и к пониманию того, как ценности прошлого проявляют современные ценности. Познание прошлого имеет экзистенциальное значение. Зыбин не может ответить на вопрос, почему монета, найденная на улице, не имеет музейной ценности, а монета в раскопках, т.е. в среде, где она жила, обладает исторической, не практической ценностью. У ценности нет законов, её «никак не уловить», остается только интерпретация. Цветок белой акации, положенный 3 тысячи лет назад на грудь фараона в Долине царей, засохший и снятый французским археологом, подарен им некоей м-ль Ольге Козловой (надпись на коробке). Кто положил, зачем, почему меняется ценность во времени – вот загадка историка.

А в городе в это время цветёт акация, не представляющая ценности для жителей. Бытовое отношение к древностям у деда-столяра, сбрасывающего пепел в лошадиный череп из Усуньского погребения. Зыбин не видит в этом кощунства, вспоминая историю жены ссыльного доктора, которая пепел его праха ссыпала в землю и на балконе в ней выращивала цветы. Когда пришли за мужем-ссыльным, она предъявила цветы, выращенные из его праха.

Профессиональное отношение к изделиям прошлого для подтверждения знаний о технологиях, материале и пр. тоже лишается экзистенциального значения в романе.

Другая коллизия возникает в связи с тем, что вещи-знаки прошлого не могут быть равнозначными для знания о прошлом. Вещи, найденные в могиле рядового кочевника, в сравнении с погребениями фараонов и императоров не высшее проявление культуры какого-то

времени, но норма, свидетельство о том, как жил обыкновенный человек, из чего ел, что ел, сколько выращивал зерна.

Ж. Бодрийяр в «Системе вещей» [6] показал, что функциональность вещи в музее превращается в историчность, обретает временную протяжённость и вневременную ценность. При этом возникает неизбежная мифологизация, музейность вещи делает её доступным и мёртвым знаком, но Домбровский акцентирует другую, экзистенциальную, роль артефакта прошлого. Воспринимаемы человеком другого времени и другой культуры, он неизбежно субъектируется, но только в таком случае возникает диалог настоящего с прошлым, извлечение из него смысла без навязывания ему современного значения.

Проблема интерпретации прошлого по его фрагментам имеет социальную и индивидуальную сторону. Индивидуальная связана со способностью и возможностью ввести фрагмент (лат. – обломок, осколок) в образ целого, в герменевтический круг понимания. Этой способностью владеет Зыбин. Но и эта способность приводит к мифологизации одной из возможных версий. Так, римская монета, найденная в Алма-Ате, становится аргументом для создания мифа о провинции Рима на территории Казахстана, приводит к требованию делать раскопки, чтобы под городом, созданным казаками в новые времена, найти римский город.

Тут были круглый бронзовый обломок непонятного назначения. Зелёный четырёхугольный наконечник стрелы скифского типа. Обломок костяной пластинки с какой-то резьбой и, наконец, небольшой кусок сосуда почти чистого оранжевого цвета... Узор состоял из трёх поясов. В первом помещалось что-то очень кудрявое и незначительное. Во втором – ряд широких солнечных дисков. В третьем – точно такие же солнечные диски, но поменьше... Таких ещё не было, сосуд мог быть привезён из Согдааны [5. С. 197].

Домбровский, открывая непрофессионализм работников музея, ратует за научный профессионализм, а за герменевтический подход к древностям, который предполагает не только позитивные знания о прошлом, но воссоздание естественной среды, диалога с живой сущностью вещей, представляющих время. Поэтому профессиональный археолог Корнилов не менее простых работников и директора омертвляет вещь, в то время как Зыбин восстанавливает её существование в живой среде: Корнилов «как бы просветил эту бляшку насквозь, выявил то, что было стёрто временем, погибло под ударами молотка... ...бляшки заговорили формой, весом, шлифом поверхности, своим химическим составом» [5. С. 214].

Зыбину же черепок из могилы древнего кочевника позволяет создать индивидуальный образ, миф, персонально воскресить вещь усилиями герменевта, лично открывающего смыслы прошлого. Как правило, в музее хранятся высшие достижения человеческого искусства – изразцы мавзолеев, украшения фараонов. Но археологи (таков незнакомый ему предшественник Зыбина, Кастанье) собирают фрагменты (осколки, прошлого, собирают любые факты нетенденциозно: «Он действительно собрал всю индустрию каменного века; в его ящиках лежали кремневые топоры, стрелы, Наконечники копий, обломки кремня, обработанного и круглого, может быть, остатки какой-то палеонтологической Венеры...» [5. С. 31]. Большее значение имеют артефакты, свидетельствующие о естественной повседневной жизни рядового человека, сохраняющие представление о практическом значении вещи. Зыбин размышляет об экспонате, найденном московской женщиной-археологом в могиле рядового кочевника – в сравнении с погребениями фараонов и императоров, демонстрирующих высшие проявления культуры какого-то времени, черепок, кости собаки и череп человека позволяют в воображении воскресить повторимое, но подлинное, индивидуальное проявление жизни – что и из чего ел обыкновенный кочевник: «Горшок деревенского старика: сколько раз, наверно, со зла толкали его деду под нос. Пнув по дороге его никчёмного пса... И вот дед умер, пса зарезали... и всё это через тысячелетия утратило своё настояще человеческое значение и стало научной ценностью и памятником («погребальный инвентарь усуней шестого века»)» [5. С. 53].

Так интерпретация музейной вещи начинает тему значимости отдельной личности в истории, одного поступка не только в судьбе конкретных людей (допустим, в романе «Факультет ненужных вещей» судьба «второго Иуды», неизвестного историкам и верующим человека, способствовавшего казни Иисуса), но в ходе большого исторического времени.

Экскурсовод в музее, увлёкшись оживлением древней вещи, созданием образа той среды, где функционировала эта вещь, нарушает принцип музея как социального института воспитания, сообщает об урожае проса в древности, заставляя слушателей усомниться в пре-восходстве современных урожаев. Римская монета, найденная в Алма-Ате, становится аргументом для создания мифа о провинции Рима на территории Казахстана, приводит к требованию делать раскопки, чтобы под городом, созданном казаками в новые времена, найти рим-

ский город. Но есть и научная лакуна: не близок ли Алмалык к тому месту, где возник Верный, затем Алма-Ата. Зыбину важно не доказательство факта, а познание прошлого как цельного состояния жизни («16 век – это удивительное время средневековья!»)

Зыбин осознаёт ограниченность возможностей человека понять целостность мира, прошлого и настоящего в диалоге, и всё же он следует принципу видеть целое даже во фрагменте, а феномене бытия: «Вот огромная, тяжело дышащая, медленно катящаяся безграничность, а вот я – ямка, следок на мокром песке, глоток солёной воды. Но сколько ты его не вычерпывай, а не вычерпаешь, ведь океан тоже здесь» [5. С. 176].

Подлинное хранение древних артефактов Домбровский связывает не с музеями, а с живой памятью реальных людей, не прячущихся в музее-храме, а возрождающих артефакты прошлого в живой жизни. Чувство времени создаёт живой музей (по выражению П. Флоренского) в живой жизни. В романе директор музея вспоминает сцену чаепития местных жителей, которые, воспроизведя древние (вечные) бытовые акты, сохраняют артефакты и обычай прошлого. На шкафу стоит голубая чашечка,

под солнцем так и светит, так и горит. А в двух местах, по краям и на боку, у неё аккуратные металлические скобочки. Подошёл я, взял её в руки. А хозяин и говорит: «Осторожно! Знаете, сколько этой чашечке лет? Тысяча <...> Ребята из земли вырыли... Ведь тут у нас, где пахота да арыки, – огромнейший город стоит. Один из самых больших городов Азии. Дворцы. Бани. Сады. Короче – город Оттар. В нём Тamerлан умер. Тогда его воины и город разрушили [5. С. 220–221].

Живое чувство времени делает вещи не знаками, а живыми предметами, обретшими высший смысл – память о величии прошлого и его слабости, о величии людей, построивших город, и о силе их разрушительной мощи. В местных жителях есть ощущение напластований времени, из которого вырастает их время, поэтому они причастны к вечности как второму повторению целого в разных конкретных моментах жизни. Чашка им понятна, как Зыбину чашка древнего кочевника с просом, потому что понятны экзистенциальные ситуации. Зыбин представляет униженного старика-кочевника, поскольку в каждом историческом и жизненном моменте сохраняются отношения между людьми. Зыбин угадывает общечеловеческий смысл, воскрешая не вещь, а тех, кто придавал вещи функцию и значение. в отличие от археолога Корнилова, который разгадывает тайну материальной

вещи, её состава и способа изготовления. Домбровский не следует буквально идее «живого музея», выдвинутой П. Флоренским, так как не в обряде, а в повседневной жизни или в персональном герменевтическом акте обнаруживается смысл прошлого, проявленный в вещи. Вещь обречена быть понята или использована субъективно, потому что имеет разную ценность для людей.

В романе «Факультет ненужных вещей» в центре не хронотоп музея, а хронотоп тюрьмы: несвободы и испытания. Однако образ музея возникает неоднократно и важен как фабульно, так и сюжетно. Начнём с того, что во втором романе изображены два музея. Музей в Анапе введён по тем же принципам, что и алма-атинский музей в «Хранителе древностей»: это образ предметного мира, характеризующего главного персонажа; это музей как предметная сфера социальных обстоятельств – государственное учреждение с его конкретными проблемами (планируемые «находки на этот год», отсутствие посетителей), с непрофессиональным директором, бывшим учителем, назначенным в музей за страсть к коллекционированию бабочек и не понимающим своей миссии в музее природы и истории: «...начинал с коллекции бабочек, птичьих гнёзд и гербариев», занялся «черепками чернофигурных ваз и обломками мраморных надписей» [7. С. 174]. Некомпетентность музейного начальства дополняется некомпетентностью многих работников, ведь и Зыбин – не археолог, а Корнилов не допускается до раскопок по идеологическим причинам. Однако для Домбровского музейный работник определяется не столько профессиональными знаниями, сколько способностью выходить с их помощью к пониманию ситуаций прошлого, экзистенциальной способностью к интерпретации бытия по фактам, фрагментам целого.

Зыбин, оказавшись в Анапе, воспринимает живой город как хранилище древностей: смотрит на море, «как перед лицом вечности», представляет в нынешнем порты следы античного порта времени Александра Македонского, после – Римской империи. Не музей, а реальный географический топос, реальная жизнь людей, потомков античных и смесь с людьми других времён и народов создают ту естественную среду, в которой история не умирает, а возрождается, возрождая и лучшие, и худшие свойства любого времени: и торговлю; и войны, и обман, и любовь. Живая история неутопична и неиллюзорна, не подтверждает идеологемы и мифологемы. Музей же остаётся не только хранилищем прошлого, дополняющим знание реалий, но текстов, воспитывающим, иллюстрирующим известные схемы. Пото-

му люди, приезжающие в Анапу, отдают предпочтение не музею, а жизни, и это не только проявление обывательской ограниченности настоящим, но и интуитивное ощущение музея как кладбища мёртвых, хотя и интересных вещей.

Сюжетно алма-атинский музей и связанная с ним коллизия главного героя мотивируют его поведение в ситуации несвободы, ареста по политическим обвинениям. Фабульно события, связанные с утратой «археологического золота», метафорически развивают тему владения древностями, тему ценности древностей.

Завязка, казалось бы, продолжает музейные коллизии первого романа: Зыбин упустил государственную собственность, золото, найденное в захоронении, место которого Зыбин тоже не уточнил. Следственные органы вначале трактуют «служебную халатность» как материально значимую, затем, ухватившись за следы убийства на теле девушки из прошлого, как криминальное событие. В конце концов, утраченные вещи из прошлого теряют ценность, обвинение направляется на ссылочного сотрудника музея, позволяющего себе независимые высказывания в прессе. Создаётся политическое дело об антисоветской деятельности, а утраченные древности не интересуют государственных служащих. К предполагаемому месту нахождения золота направлены археологи, но место утратило археологическую ценность, снесено бульдозерами копателей. Золото исчезло как фрагмент прошлого, потому что в обществе доминирует сознание практической ценности либо идеологическая детерминированность.

Память лишилась фактического подтверждения, но у Зыбина, готового к мышлению не в границах времени, возникает мифологизированный образ человека прошлого, обладавшего золотыми украшениями, версия события прошлого. Фабула открывает проблему немузейного отношения к фактам прошлого: вне музея вещи лишены культурного значения, люди не видят в них знаков прошлого, не хотят погружаться в прошлое, а если и «копают могилы», то только для нахождения материальных ценностей. Раскопки прошлого опасны, так как археологи, историки обнаруживают «ненужное», опасное для современности знание. Можно говорить о подтекстовой семантике ситуации с раскопками захоронения животных, таящего прямую опасность для жизни.

Музей должен доказать торжество прогресса, современность как высшую точку, к которой стремится прошлое, но открывает и повторяемость событий, и смену торжества гибелью. В этом полемический

к функции музея смысл двух эпиграфов к первой части романа: «...когда-нибудь мы вспомним так много, что выроем самую глубокую могилу в мире» (Р. Брэдбери) и «Новая эра отличается от старой эры главным образом тем, что плеть начинает воображать, будто она гениальна» (К. Маркс) [5. С. 9]. Здесь акцентирована антиномичная миссия музея: с одной стороны, самоутверждения человека и современности как вершины цивилизации, с другой стороны, хранение древностей – это воспоминание и приближение к пониманию, к демифологизации человека и его истории.

Музей – метафора сегодняшнего знания о прошлом, которое нужно для самоопределения в настоящем. Зыбину знание прошлого помогает не только быть готовым к испытанию, к «карусели», допросам без сна, метод которых изобрели в XVI в., использовали при допросах террористов (Каракозова). Более важно, что знание прошлого, знание фактов истории Римской империи, помогает Зыбину понять современную империю и её императора, выдающего себя за нового мессию. Существование в большом историческом времени даёт Зыбину неутопическое знание того, что в большом времени меняются ценности, кумиры, представления о жизни: преступник в Иудее делается богом, в XX в. – простым человеком. Смена ценностей, идей и идеалов связана порой с одним фактом, о котором свидетельствует документ или артефакт. В истории нет мелочей – один факт может изменить оценку целого. Поэтому Сталину в романе Домбровского есть что скрывать, он уничтожает не столько соперников, сколько свидетелей его реальной жизни, которая не совпадает с мифом. Поэтому Зыбин сопротивляется подписанию ложных обвинений: подпись на протоколе сделает вымышленные обвинения фактами. Поэтому есть смысл хранить подлинные фрагменты целого прошлого – так основная сюжетная коллизия поясняется музейной семантикой. Сокамерник Зыбина Буддо говорит о следственных делах, на которых написано «Хранить вечно!», как о документах, которые будут свидетельствовать об исчезнувшем прошлом так, как в них будет зафиксировано прошлое: «Это значит – Пушкина забудут, Шекспира, Байрона забудут <...> а нас – нет. В нас, врагов народа, вечно будут тыкать пальцем! Смотрите, дети, вот какие были враги!..» [5. С. 258]. Любой артефакт, любой документ требует интерпретации, ибо документ может закреплять искажённую истину. Когда в евангелиях осталось только одно имя предавшего Христа, хотя по законам Иудеи должно было быть два свидетеля, чтобы синедрион принял обвинительное реше-

ние, тогда создается ложное понимание событий прошлого: виноват один, а не каждый, способный быть «вторым Иудой».

Каждая эпоха создает свой миф о прошлом, но в череде таких мифов уточняются, восстанавливаются, вечно приближаются к правде знания прошлого. Однако знание фрагментарно, целое возникает как мифологизация феноменов, жизнь не сводима ни к какому числу артефактов и мифов:

А певцы и поэты творили, а императоры воевали, а юристы кодифицировали, а философы подводили подо всё базу – город же прижался к земле и ждал, ждал, ждал, чем же всё это кончится! Э! Да ничегошеньки он не ждал, он просто жил, как тысячу лет до этого, и всё! Ловил и солил рыбу, сеял хлеб, давил вино, справлял свадьбы и ни о чём больше не думал … Это мы теперь что-то за них придумываем, а они просто жили, да и всё тут. Ведь и я тоже живу сейчас, и всё. А может, через тысячу лет и про меня начнут что-то выдумывать… потому что буду я уже не человеком, а памятником… [7. С. 138].

Миссия хранителя древностей, не назначенного, а осознающего себя хранителем, – интерпретация феноменов прошлого, создание целостного представления и его проверка:

Я хочу добраться до азиатских пустынь… там пески засосали замки, усадьбы, города, там обсерватории, библиотеки и театры. … И вот в какой-нибудь нише стоит сундук, и в нём лежит полный Тацит, все сто драм Софокла, десять книг Сафо, все элегии великого Галла, от которого не осталось ни строчки! [7. С. 184].

Служба в музее рождает способность погружаться в прошлое – искать соответствия, так, советская эпоха проявляет свою сущность в сравнении с эпохой Римской империи. Исторический масштаб рождает понимание преходящности всего, смены ценностей (империи разрушаются, императоры-боги свергаются). Остаётся необходимость каждого рядового человека самоопределяться в сегодняшней ситуации, а пониманием возможности другой оценки в будущем не гарантирует приближения к истине: оно может возникнуть, и может возобладать отдаление от истины. Потомки – более строгие и непредсказуемые судьи, чем даже несправедливые современники. Служение древностям не спасает ни окружающих, ни самого Зыбина.

Музей может быть пространством бегства от реальности в большое время, но Зыбин вынужден не бороться, а говорить ту малую толику истины, в которую он верит. Повторим, что его восприятие феноменов прошлого – экзистенциально. Для него они не знаки, а свидетельства целого бытия, реконструируемого в сознании воспринимающего для его самоидентификации. Осколки про-

шлого Зыбин восстанавливает в связи с предполагаемым целым бытия. Как и в первом романе, в «Факультете...» Зыбин способен вещь сделать инструментом понимания её обладателя, инструментом представления о связях, в которых существовала вещь. Зыбин оживляет, воскрешает смыслы знаков прошлого. При этом неизбежна мифологизация, но она добавляет крупицу нового понимания прошлого – например, не только фараонов, но и рядовых кочевников, не только империй, но и частной жизни людей. Вот как воспринимает мёртвый знак прошлого, череп, Зыбин:

Это было как припадок или наваждение... Он держал в руках голову красавицы. ...У красавицы была тонкая светящаяся кожа. Она умела царственно улыбаться – была горда и неразговорчива: её считали колдуньей, ведьмой шаманкой. А потом её убили и забросили на край земли [5. С. 48].

Атрибуты конкретного человека позволяют восстановить образ человека: вначале с опорой на мифологические архетипы (красавица, колдунья), а затем увидеть человеческую драму в прошлом, уже не мифологизированном (убили и не закопали, просто завалили камнями). Тайна смерти, тайна прошлого существования остаётся. И артефакт прошлого напоминает и о неразгадываемости прошлого по его атрибутам, и о подлинности исчезнувшего существования. Мифологизированное восприятие вещи необходимо как восстановление целостности, чтобы далее совершить герменевтический круг и вернуться к точному пониманию детали, части, феномена прошлого. Раскопки прошлого приводят к осознанию недолгого приближения к истине – истина восстанавливается и подменяется новыми подобиями, подтверждаемыми другим набором артефактов.

Без интерпретации вещи в музее – собрание мёртвых предметов. В романе есть боковой сюжет, представляющий этическую сущность превращения живого в знак о жизни. Зыбин пытался поймать краба по просьбе знакомой девушки. Хотя директор музея предлагал музейный скелет, Зыбин купил живого краба, готовый умертвить его, оправдываясь: для музея в Москве превратить живое в мёртвое нетрудно («к утру он сдохнет. Они же без воды не живут»). Но долго наблюдая, как мучительно сопротивляется смерти живое существо, превращаясь в экспонат, Зыбин обрёл жестокий опыт невозможности любого омертвления: «А боль я должен был понимать. ...У всякого скотства должен быть какой-то предел» [5. С. 266]. Теперь в хранении древностей Зыбин совершает обратное – оживляет, вступает в диалог с фактами прошлого как с самостоятельными Другими.

У Домбровского вещь выступает не только посредником между прошлым и настоящим, но и судьёй, толкающим на поступок. Так происходит в реальной истории Каландарашвили, напомнившем о своём даре Сталину, медвежьей шубе и валенках. Отчаянный поступок стал напоминанием не об омертвевших связях вождя с людьми, а о живых отношениях, которые он утратил и которые оказались ценны не для музеев.

Музей остаётся если не пространством сакрального знания, то хранищем вещей, которые взыскивают о понимании, вопреки тому, что вещи организуются в текст по законам времени. Интерпретации требуют и документы. Сюжет Куторги демонстрирует, как новое прочтение известных две тысячи лет евангелий подводит к проблеме тайны прошлого, тайны второго Иуды, указавшего на Христа. Покушение на общепринятую неполную правду – результат перечтения, перетолкования текстов, дававших часть правды.

Домбровский, обнаруживая релятивность интерпретации артефактов древности, ставит проблему иных, помимо вещных артефактов, способов хранения древностей и, кажется, отдаёт им преимущества, так как они не выводят вещь из естественной среды обитания, не выдают современное значение вещи за подлинное, но предлагаю субъективную версию жизни вещи в естественной среде как образ. Музейная форма хранения древностей, «выкопанных» из захоронений вещей, которые оживляет историк, любая исторически мыслящая личность соотносится с визуальными формами искусства – рисунок, живопись, фотография и с верbalным способом интерпретации прошлого, хранящегося в документах, памяти и мифах.

Архитектор Зенков («Хранитель древностей») оставил после себя уникальные постройки, но время разрушает их, история меняет их функцию (музей в соборе). А его фотографии запечатлели образы зданий в том виде, когда они функционировали как подлинные вещи, «жили». В фотографиях, казалось бы, нет интерпретатора, но он выразился во внимании к объекту, он воспроизвёл образ жизни.

Искусство у Домбровского – это не хранение осколков древностей, но запечатление их во взаимодействии со средой. То, что посетитель и хранитель музея мифологизировал, дофантизировал целое по фрагменту, делает и художник. Мифологизация в искусстве не навязывается, лишь предлагается как субъективная версия художника. Таковы картины художника Хлудова, пылающиеся в художественном музее. В одних – неповторимое состояние жизни предметов и явлений

природы в единстве возникает вследствие субъективного видения художника: воскрешение в воображении, то, что свойственно восприятию Зыбиным артефактов древности: «Просто бродил человек по степи. Да и заносил в свой альбом всё, что попадалось на глаза...» [5. С. 76], не замечал древностей, «жил только настоящим, интересовался только сегодняшним, проходящим, живым» [5. С. 83]. Его миметические рисунки передают объёмный и детализированный образ исчезнувшей реалии (животные, вещи), они близки музейной вещи-знаку. Домбровский утверждает превосходство искусства перед музеем в создании образа естественной среды прошлого, тогда как артефакты, выставленные в музее, могут стать императивом предзнанния, мешать диалогу с прошлым.

В «Факультете...» важна фигура художника Калмыкова, который фиксирует феномены текущей жизни, при этом конкретное обретает сверхвременное значение. Его картины – свидетельства об исчезающей реальности:

...работал быстро, споро и жадно. Выхватывал из воздуха то одно, то другое и бросал всё это на картон. Он очень торопился. Сегодня он припоздал, и ему надо было закончить всё до заката [7. С. 627].

Он пишет алма-атинский базар, улицы, частные и проходящие проявления бытия. Картины не раскопки подлинного, а свидетельства о наличии феноменов жизни, субъективно значимых, но потому и вечных. Вместе с тем Калмыков картинами вводит современность в создании образа большого времени цивилизации, вписывая её в космический масштаб. Таков его проект павильона «Наука и религия», где он не иллюстрирует современные стереотипы, а вписывает современность в вечность космоса. Делая проект филиала музея «Наука и религия», Калмыков создаёт образ «природы природствующей» [7. С. 78], которой нет дела до человека, потому что не человек создал Бога, а некая высшая сила создала бытие и человека. Полотна Калмыкова дают выход в другое измерение реальности – галактическое на полотнах или колористическое, феноменологически конкретное в этюдных набросках. Картины не имитируют реальность, как копии музейных экспонатов, они предлагают субъективную интерпретацию, одушевляя образы вещей и явлений отношением художника. Картины тоже выставляются для зрителей, направляя их сознание, но они не претендуют на замещение реальности, лишены того питета, какой имеют музейные вещи. Поэтому художественные музеи менее поддерживаются официально: «Вот и картины Калмыко-

ва в художественной галерее свалены навалом» [7. С. 78]. Как и музеи, искусство выводит человека в более широкое бытие, соединяет людей, но не идеей прогресса, а пониманием родства экзистенциального выбора в разных исторических условиях. На листе картона Калмыкова в финале романа остаются образы трёх случайных для художника людей – «выгнанного следователя, пьяного осведомителя... и того третьего, без которого эти двое существовать не могли» [5. С. 627]. Но с позиций космоса в конкретных образах проявились вечно повторяющиеся экзистенциальные ситуации верности себе, предательства и подчинения.

Картины Калмыкова для музея дают образ будущего, которое сменит довлеющую современность. Музей же – образ прошлого, свидетельство того же родства людей в меняющихся условиях жизни, и подлинное значение музея не самоутверждение человеческой цивилизации, а понимание её вариативности, возможности падений и возрождений, зависящих от того, как индивиды осознают свою миссию в большом времени.

Литература

1. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.
2. Алешина Т.А. Музей как феномен культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Новочеркасск, 1999 [Электронный ресурс]. <http://www.disscat.com/content/muzei-kak-fenomen-kuitury>
3. Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение // Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 575–605.
4. Флоренский П.А. Храмовое действие как синтез искусств // Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 199–215 [Электронный ресурс]. <http://www.teologia.ru/www/biblioteka/esthetika/hram.htm>
5. Домбровский Ю.О. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Хранитель древностей. М.: Терра, 1993. С. 3–286.
6. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1999. 224 с.
7. Домбровский Ю.О. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. Факультет ненужных вещей. М.: Терра, 1993. С. 5–628.

THE MUSEUM LOCUS IN YURY DOMBROVSKY'S NOVELS *THE KEEPER OF ANTIQUITIES* AND *THE FACULTY OF USELESS KNOWLEDGE*.

ImagoLOGY and Comparative Studies, 2014, 1, pp. 69–86. DOI 10.17223/24099554/1/6

Rybalchenko Tatiana L. Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: talery.48@mail.ru

Keywords: Yury Dombrovsky, Russian novel, locus, chronotope, museum, artifact mythologization, exposition as a text, existential self-determination.

The article explores the semantics of the museum in the artistic world of the novels *The Keeper of Antiquities* (1964) and *The Faculty of Useless Knowledge* (1975) by Yury Dombrovsky. The history of the museum as a social institution is discussed in order to demonstrate changes in the semantics of the museum in cultural history. Several vectors of the semantics are suggested: 1) the institution of the official (or oppositional) approval of the world model; 2) the place of resurrection (mythologizing) of the past; 3) the system of things-signs for the interpretation of the past for existential self-determination (this type is a characteristic of Dombrovsky's novels). On the one hand, the museum is shown as a cultural locus; on the other hand, it is an element of poetics of a piece of fiction: scenery (characters), story chronotope, the author's figurative metaphor). The traditional meaning of the museum as a sphere of saving high spiritual culture is shown (unlike the semantics of the museum as an apotheosis of simulacra in postmodern prose). However, Dombrovsky's interpretation of the museum has a special – existential – emphasis: the museum is not a text imposed on the individual, but a space for a human existential self-determination conceived through the artifacts of the past culture.

The article shows different functions of the image of the museum in the two novels written at different times, which manifests the change in the author's concept of an individual's self-determination in society. In the first novel, the specific problems of the museum are unfolded; the museum shows social circumstances and, at the same time, the main character takes it as a spiritual niche where one can hide from the government (the chronotope function of the museum). In the second novel, the story unfolds in the chronotope of prison and the museum space is presented as a spiritual landmark giving the criteria of behavior in the situations of non-freedom and challenge.

The novel outlines an alternative to the storage of antiquities in the museum, first of all, in the art museum. The importance of the images of artists (Khudov and Kalmykov) in the novels is revealed.

For Dombrovsky, the museum is a space of the personal orientation of an individual in being and in the present, a hermeneutic existential space.

References

1. Toporov V.N. *Prostranstvo i tekst* [The space and text]. In: *Tekst: semantika i struktura* [The text: Semantics and structure]. Moscow: AS USSR Publ., 1983, pp. 227-284.
2. Aleshina T.A. *Muzey kak fenomen kul'tury*: avtoref. dis. kand. filos. nauk [The museum as a cultural phenomenon. Abstract pf Philosophy Cand. Diss.]. Novocherkassk, 1999. Available at: <http://www.dissercat.com/content/muzei-kak-fenomen-kultyury>.
3. Fedorov N.F. *Sochineniya* [Works]. Moscow, 1982, pp. 575-605.
4. Florenskiy P.A. *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected Works of Art]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1996, pp. 199-215. Available at: <http://www.teologia.ru/www/biblioteka/esthetika/hram.htm>.
5. Dombrovskiy Yu.O. *Sobranie sochineniy*: v 6 t. [The collection of works. In 6 vols.]. Moscow: Terra Publ., 1993, vol. 4, pp. 3-286.
6. Baudrillard J. *Sistema veshchey* [The system of things]. Translated from French by S. Zenkin. Moscow: Rudomino Publ., 1999. 224 p.
7. Dombrovskiy Yu.O. *Sobranie sochineniy*: v 6 t. [The collection of works]. Moscow: Terra Publ., 1993, vol. 5, pp. 5-628.