

## ЭВОЛЮЦИЯ ВЕЩИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СТРАН СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ

*Рассматривается понятие «вещь», анализируется роль и место вещи в культуре Скандинавских стран и Финляндии в исторической ретроспективе. Анализируется влияние геоклиматических условий на «мир вещей», роль вещи в эпоху средних веков и на последующих исторических отрезках. Выявляется значение эпохи неоромантизма в процессе формирования уникального отношения человека к материальному окружению. Особое внимание уделяется вопросам репрезентации вещи в художественной культуре стран Северной Европы. Делается вывод о глобальной трансформации сущности диалога человека и вещи и формировании новой модели репрезентации материального объекта – модели «доминантной вещи».*

**Ключевые слова:**

*аксиосфера, вещь, декоративно-прикладное искусство, концепт, перформанс, сага, художественная литература.*

Человек оставался испокон веков хозяином и создателем вещи, а последняя выполняла сложную функцию «дополнения» личности. Ученые давно обратили внимание на этот историко-культурный факт, например, Я.В. Чеснов указывает на следующее: «Здесь мы должны сформулировать одну этнографическую универсалию, относящуюся к вещи: “Человек видим тогда, когда к его телу прилегают вещи»» [5, с. 192]. Тем самым человек оказывается в некоей мистической зависимости от вещного мира. Появившись, вещь обретала самостоятельность и, одновременно, латентное стремление к эмансипации от человека/создателя/хозяина. Однако вековые традиции обращения с материальными предметами, система табу и многое другое позволяли сохранять гармонию в системе «человек–вещь». Сегодня же эта гармония нарушена. Предметный мир не только обрел самостоятельность – он подчинил своего создателя. И человек в эпоху нестабильности ищет – и находит – постоянство в Вещи. Именно такую картину фиксирует художественный текст стран Северной Европы. Эволюцию вещи от сакрально-подчиненной к доминирующей над человеком мы попытаемся проследить.

Хорошо известно, что мир вещей традиционно занимал в культуре Скандинавии весьма почетное место. А.Я. Гуревич, анализируя эддические тексты, обратил внимание на факт переизбытка описания вещей в сагах: «Мечи, щиты, кольчуги, кони, кубки, золотые кольца и целые клады, одежды, пиршественные палаты, в которых пылает огонь, расставлены скамьи и льется вино, – неотъемлемые элементы героических преданий» [2, с. 58]. Все эти предметы не украшали сюжет и не высту-

пали фоном для событий, они сами принимали активное участие в действии. Вещи носили предсказательный характер, маркировали социальную или этническую принадлежность, нередко имели имена собственные и влияли на судьбу своих хозяев, да и вообще выполняли огромное количество самых разных функций.

По словам Ж. Бодрийяра, человек связывает предметы, функционально обуславливает их существование, наполняет их смыслами. Постоянно возникают все новые и новые потребности, и человек создает все новые и новые вещи, чтобы их удовлетворить. «Вещи очерчивают у нас перед глазами символические контуры фигуры, именуемой жилищем, – очевидно, именно из-за нее у нас в памяти столь глубоко запечатлевается образ родного дома» [1, с. 19]. Люди и вещи очень тесно связаны: каждая вещь несет на себе отпечаток своего хозяина, создавая при этом соответствующую духовно-психологическую атмосферу домашней обстановки. «Каким образом вещи переживаются, каким иным, нефункциональным потребностям они отвечают, какие психологические структуры противоречиво переплетаются в них со структурами функциональными, на какой культурной...системе основано их непосредственно переживаемое бытование» [1, с. 8]? Вещи конструируют мир, наполняют его смыслами и символами.

Многое в жизни человека определяют геоклиматические условия, в т.ч. и характеристики вещей, и это не только материал, из которого они изготавливались, но и статус вещи как «органа-посредника» в культуре: «Преобразовательное воздействие обществ на окружающую среду было обусловлено прежде всего тем, что это воз-

действие, как все специфические проявления активности людей стали *надбиологически программироваться* и осуществляться благодаря культуре, ее механизмам... Сама преобразующая человеческая деятельность в процессе истории дифференцировалась, обретая разные варианты специализации, потому что основной центр тяжести переносился с естественных органов на органы – посредники (искусственно созданные орудия труда, средства и технологии материально-практической и духовной деятельности)» [3, с. 92–93]. В истории культуры природа вещи всегда носила амбивалентный характер: будучи зависимой от человека, она в то же время являлась его продолжением, и, периодически, обретала власть над своим хозяином.

Эпоха зрелого средневековья, и особенно позднекатолитический период, нивелировали сакральность вещи и ее предсказательный характер. В целом культура Скандинавских стран дает несколько более скромное как материальное, так и художественное наследие в сравнении с Западной Европой после принятия христианства. Новая религия и борьба с язычеством разрушили традиционную «культуру вещи».

Однако времена Реформации и те ренессансные тенденции, которые, хотя и с опозданием, но все же проникали в этот регион, вновь обратили внимание человека на вещи, его окружавшие. Эта новая «культура вещи» лишила предмет самостоятельного голоса, позволяя ему наполнять и украшать человеческий быт. Расцвет портретной живописи, пришедшийся на эти времена, дает нам представление, в том числе, и о материальном аспекте жизни – обилие ювелирные украшения, дорогой материал, кружева, жемчуг (и все это отнюдь не только у особ королевской крови) явно указывает на интерес к миру материального.

С течением времени этот интерес к миру вещей продолжает усиливаться. «В конце XIX в. интерес к уходящей народной культуре вспыхивает с новой силой. Возвращаются многие народные ремесла, организуются фольклорные фестивали, возрождаются, казалось бы, утраченные народные традиции, вспоминаются народные праздники. Трансформации в художественной жизни Скандинавии связаны с именем поэта и писателя Карла Густава Вернера фон Хейденстама. Он создал крупное художественное движение, издав манифест «Ренессанс», и привлек многих видных деятелей искусства к воспеванию народного быта и старины» [6, с. 46]. В эту

эпоху очевиден взлет интереса к культуре повседневности.

Происходит уникальное взаимодополнение идей модерны и неоромантизма в странах северной Европы, обогащенное эстетической концепцией Уильяма Морриса и Джона Рёскина, оказавшей колоссальное влияние как на творчество скандинавских художников, так и на эстетику повседневности. Отражение взаимодействия человека и вещи нередко становится самоцелью в творчестве художников. Так, на картине 1894 г. финского художника Б. Стьерншанта мы видим стеклодувов за работой, на картине Ю. Риссанена 1904 г. – прядущую девушку. Сельский быт детально выписывается в творчестве Е. Ярнфельта. Неоромантики Скандинавии и Финляндии создали такую галерею образов, которая позволяет нам до деталей реконструировать быт сельского жителя последней четверти XIX – начала XX в.

Эстетика У. Морриса проникла и в промышленное производство, с которым он так боролся. Финская фабрика «Арабия» начала выпуск посуды, условно объединенной в серию «Фенниа», где мы видим очевидное обращение к народному искусству, что было так актуально для Финляндии тех лет. Эскизы создавались финскими архитекторами Э.Саариненом и А. Линдгреном. Г. Фар-Беккер обратил внимание на существующее предположение, что в этом мог принимать участие и А. Галлен-Каллела. Естественно, изделия на фабрике расписывались от руки – по-другому быть попросту не могло. Поскольку Финляндия стремилась выйти на европейский рынок, то наблюдается попытка увязать национальные традиции с современным европейским искусством [4, с. 297].

Другая скандинавская страна – Норвегия, традиционно тесно была связана с Англией. И здесь мы видим, как новые эстетические концепции, пришедшие из Туманного Альбиона, во многом повлияли на создание «Группы Флексум» – сообщества творческих деятелей Г. Мунте, М. Веренскьёльда, Х. Скредсвига – которое, в свою очередь, внесло существенный вклад в развитие скандинавского декоративно-прикладного искусства. Через Скредсвига художники сближаются с крупным датским промышленником Т. Биндесболлем, что также работало на развитие декоративно-прикладного искусства.

На протяжении всей второй половины XX столетия художественная культура западной цивилизации, словно лакмусовая бумага, указывала нам на процесс до определенного времени носивший латентный

характер – постепенного, но неуклонного обострения конфликта человека и повседневности. Причем, необходимо пояснить, что в данном случае мы говорим даже не столько о каждодневном повторяющейся мелкособытийной рутине, а именно это, как правило, понимают под повседневностью, сколько о той предметной, «вещной начинке», что наполняет наши будни и составляет своеобразное ядро повседневного существования.

В среде археологов и этнологов существует распространенное мнение, что в древности у ряда народов бытовало табу на завершение вещи при ее изготовлении. То есть, мастер [камнерез, гончар и т. д.] оставлял предмет не законченным. Чаше это проявлялось в декорировке вещи, например, незаконченный орнамент. Люди полагали, что завершая процесс изготовления, они тем самым дают вещи самостоятельную волю, а это может привести к пагубным для человека последствиям: вещь может уйти к другому хозяину, взбунтоваться и т.д. Современная культура подсказывает еще один возможный вариант – поработить человека, растворить в себе, убив, таким образом, своего создателя.

«Это встраиваемая кофеварка ... с фронтоном из нержавеющей стали и внутренностями из окисленного темного алюминия. Она варит кофе трех видов плюс вспенивает молоко для капучино. Вид у нее строго профессиональный, как у труженицы кофейни, но обаятельный» [7, с. 10]. Здесь заключительная фраза превращает описание товара в настоящий портрет, одушевляя предмет, придавая кофеварке индивидуальность, наделяя неповторимыми чертами характера. Данный фрагмент из романа Т. Эггена «Декоратор» станет для нас своеобразным указателем на развилке, сообщающем, что мы сворачиваем в царство, где безраздельно господствует Ее Величество Вещь.

Художественная культура стран Скандинавии конца прошлого – начала нынешнего явила миру уникальную динамику упадка и разрушения зыбкой гармонии сосуществования человека и вещи. Перед нами некий абсурдистский вариант современной эсхатологии – человек, создавая вещь, нарушил древнейшее табу – он завершил ее, дав ей самостоятельную жизнь, а она, обратившись в чудовище, пожрала своего создателя. Я.В. Чеснов приводит аналогичный пример с китайским художником и драконом [5, с. 202]. Вещь становится не просто самоценной и самодостаточной. Сначала она превращает человека в малозначительное, но, увы, неизбежное

свое дополнение. В дальнейшем, подчиняя себе, вещь будто глумится над своим создателем, лишает его самостоятельности, превращает в беспомощного ребенка. Один из ярчайших примеров – это рассказ шведской писательницы И. Эдельфельдт «Выходной Хелены Петрен». За границей обыденного, во внешнем мире, где нет привычных вещей, бедная женщина едва не теряет рассудок: ««Домой, – думала она, – я должна вернуться домой. Это единственное безопасное место. Надо вернуться домой...» Она подумала о доме, старательно припомнила все предметы в квартире: комнату за комнатой, вещь за вещью. Цветы, диван, с подушками, ванная, экстракт для ванн...» [8, с. 196]. Только мысленный перечень привычных вещей способен успокоить ее, а ведь она всего лишь пошла гулять в городской парк...

Роман норвежского писателя Тургрима Эггена «Декоратор» превращается в победный гимн, знаменующий собой торжество предметного мира над личностью. Главный герой – Сигбьёрн – декоратор, дизайнер по интерьерам, и вполне естественно, что именно интерьер и становится для него полем для реализации собственного творческого потенциала. Уже с первых страниц мы понимаем, что это не просто работа – это сама его личность. Каждый новый заказ становится воплощением одной из сторон его характера, его мыслей и чувств. Сигбьёрн создает свой собственный вид коммуникации – «вещной», и в этом он абсолютный новатор. Сигбьёрн общается с миром посредством интерьеров.

Т. Эгген руками своего героя создает все новые и новые предметосочетания, каждое из которых образует самостоятельную музыкальную зарисовку, тонкие, прозрачные ручейки которых стремятся слиться с полноводной и бурной «вещной» симфонией. Человек в этом романе превращается в нелепую инородную субстанцию, в раздражающую неизбежность.

Декоратор в романе уподобляется Демиургу. Кажется, будто он не только проявляет личность заказчика посредством интерьеров, а создает эту самую личность, хотя герой романа это отрицает: «...готовый интерьер, если я хорошо справился со своей работой, характеризует личность хозяев. ... Моя миссия в том и состоит, ... чтобы путем долгих дискуссий и коварных вопросов очистить ее, взрастить из нее нечто столь красивое и гармоничное, что они только диву даются: неужели это всегда в нас было? ... Я продаю клиентам их же индивидуальность» [7, с. 20–21]. Герой лукавит – он продает клиентам вовсе не

Главная сюжетная линия – это отношения Сигбьёрна и Сильвии. Действие абсолютно предсказуемо, и плачевный финал скоротечного романа Сигбьёрна и Сильвии прочитывается до того, как завязываются их отношения. Уже при первом упоминании в романе об экстравагантной соседке сверху, любительнице Уитни Хьюстон, понимаешь, что несчастная обречена. Возможно, это не вина Т. Эггена, – современный североевропейский литературный мейнстрим априори исключает положительные концовки.

Роман наштапиган прозрачными символами, которые казались бы банальными на грани пошлости, как, впрочем, и вся незамысловатая философия данного произведения, если бы этот литературный артефакт сам по себе не являлся символом целой эпохи в скандинавской художественной культуре. Так, символичным выступает акт замуровывания человеческого тела в камин. Перед нами специфический синтез двух, казалось бы несоединимых видов искусства – литературы и перформанса. «Я размешиваю бетон в двух пластиковых шайках, для начала немного, ведь он мгновенно застывает, и принимаюсь за работу. Кирпич, штырь, бетон, Сильвия в тройных пакетах... На удивление быстро все тройные пакеты исчезают в бетоне, я чуть ли не ловлю себя на мысли, что жаль они кончились, а то б я поднял так стену до самого потолка. Сильвии не стало» [7, с. 478]. Это только первая часть перформанса, – условно назовем ее «слияние», – цель которой – растворить человеческое тело в «вещном» мире. Художник показывает хрупкость человека в сравнении с бетоном. Обращим внимание на следующую фразу: «Осталось выложить несколько рядов, и я смогу заняться ее воскрешением» [7, с. 478]. Другими словами, декоратор воссоздает человека из мира вещей, сделав его сначала достоянием этого мира. Тем самым мы доказываем тезис: декоратор – это демиург-создатель. Мы были правы, говоря, что Сигбьёрн лукавит, отводя себе скромную роль «продавца индивидуальности». Перформанс между тем продолжается, вступив во вторую часть – «воскрешение»: «Это будет смотреться не как одно женское тело, а как три или четыре тела, втиснутых в обрубок цилиндра. Так Микеланджело утверждал, что фигура – вот она, в мраморе, дело лишь за тем, чтобы отсечь лишнее и высвободить ее». Наконец, Сигбьёрн приходит к удовлетворяющему его результату: «...мне посчастливилось скон-

денсировать самую суть Сильвии, что она здесь, заточена в комнате на вечные времена» [7, с. 479–480]. Главный герой и ведет себя как Создатель, «творя» Сильвию не только усилиями рук своих, но всей силой своей странной извращенной любви: «Ни одна женщина на протяжении многих веков не удостоивалась такого памятника, как Сильвия... Мало-помалу моя любовь к ней дала плоды, но теперь настала минута простой, зато исполненной достоинства церемонии прощания» [7, с. 481]. На такой пафосной ноте заканчивается третья часть перформанса – «прощание».

Сильвия со своим танцем живота, вульгарностью, яркостью была своеобразным символом иного мира в упорядоченной вселенной Сигбьёрна. На несколько мгновений судьба приоткрыла завесу, показав герою другую жизнь. Однако эта мимолетная возможность изменить свое существование осталась незамеченной ни самим Сигбьёрном, ни, полагаю, большинством читателей, задавленных описаниями дорогостоящих интерьеров. Смерть Сильвии поставила точку в непродолжительных душевных метаниях героя. Женщина стала частью мира вещей, в котором и сам декоратор уже давно растворился.

Анализ романа подталкивает нас к сравнению иного, не литературного, рода. Как творчество Т. Эггена, так и произведения И. Эдельфельдт и многих других современных скандинавских авторов заставляет нас провести символическую аналогию с творчеством шведского художника Леннарта Мёллера, представившего на суд уже уставшего удивляться зрителя богатую галерею живых и одухотворенных образов... шкафов и тумбочек. «Шкаф с ночным горшком», «Красный шкаф», «Платяной шкаф и ковш», «Суповая миска на тумбе», «Шкаф и медный кувшин», – это мир без человека. Выписанные с удивительной точностью и высокой степенью детализации, эти предметы обихода и обстановки не превращаются в холодную фотографию или рекламу фирмы ИКЕА. Мир вещей исполнен величия и достоинства, в нем сама мысль о Homo Sapiens кощунственна.

Удивительным образом творчество Л. Мёллера перекликается с творчеством другого шведского художника – Томаса Эдетума (род. 1962). Его работы в 1991 г. впервые были представлены в галерее Алка в г. Линчеппинг, а уже в 1993 г. прошли две выставки в Стокгольме: индивидуальная в галерее Мейян и групповая в королевской академии искусств.

На первый взгляд между творчеством Мёллера и Эдетума нет ничего общего.

Центральная тема Эдетума – это вещь и дом, причем если это дом, то в обрамлении природы. Однако если мы приглядимся к этим домам, то нам станет очевидна их абсолютная самодостаточность. Что отличает дом Мёллера от дома Эдетума, так это отсутствие реальной жизни, отсутствие человека. Даже природа принимает стилизованный характер. Дом и природа существуют параллельно друг другу, но, сведенные искусственно в одно полотно, превращаются в симпатичную рекламу загородной недвижимости. Присутствие человека со всей очевидностью нарушит эту глянцевою гармонию.

Художник Вигго Валленшельд вообще превращает человека в часть предметной обстановки. Это уже не совсем человек – он гибрид вещи и человека. На картинах «Любовь» и «Сон» женщины изображены в виде некоего аппарата – соединение женского лица и металлического объема вместо тела. В аналогичный гибрид превращается и мужчина на картине «Дом». Жилище не отпускает человека, поработает его, заставляет обслуживать себя, лишая самостоятельности и свободы.

В североевропейском художественном тексте мы нередко приходим к тому, что если человеку и позволено жить в художественном произведении (если автор не убивает его каким-либо изощренным образом – а фантазия скандинавских писателей, художников, драматургов и режиссеров в этом отношении невероятно богата и непредсказуема), то лишь в роли статиста или бессловесного раба Вещи.

С середины XIX в. вещь словно бы возвращает себе утраченное за несколько столетий сакральное значение, обретая национальное звучание и символику. Предметная среда на рубеже веков рассматривается как составная часть национальной идентичности и «образа для

других». Это вещь-символ, выстраивающая прочную связь с былыми эпохами величия.

Однако вторая половина XX в. дает совершенно иную картину. Складывается уникальная ситуация, когда предметная среда, которой уделялось на протяжении нескольких десятков лет повышенное внимание, вдруг обретает самостоятельный голос, выходит из-под власти человека. Вещь становится самодостаточной, обретает самостоятельность в полном смысле, эмансипируясь от человека и подчиняя его себе. Мы наблюдаем формирование новой модели репрезентации концепта «вещь» – модели «**доминантной вещи**». Данная модель, с нашей точки зрения, обладает следующими характеристиками:

- социальная аморфность – самодостаточная вещь устраняет всякую реальность, кроме предметной, подменяя собой реальный мир;

- своеобразное проявление агорафобии – человек боится оказаться вне вещного мира, теряет себя в открытом пространстве вне привычной системы координат-вещей;

- полная подчиненность миру вещей – человек перестает воспринимать себя вне предметного поля, формируется новый синкретизм сознания.

Возможно, подобная трансформация художественного текста обусловлена тем, что человек перестает доверять сам себе. В эпоху перманентных кризисов и господства «катастрофического сознания» он пребывает в поисках чего-то прочного и постоянного. Такой **константой видится ему именно вещь**. Хорошо известно, что частым следствием личностных трагедий становится патологическое накопительство – человек прячется от внешних бурь за стеной хлама/богатств. Вероятно, многие представители художественного мира фиксируют сегодня именно это.

## Список литературы:

- [1] Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: Рудомино, 1999. – 222 с.
- [2] Гуревич А.Я. Эдда и сага. – М.: Наука, 1979. – 58 с.
- [3] Мосолова Л.М. О предметном поле культурологии // Культура и текст. 2012, №1. – С. 91–96.
- [4] Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – Königswinter: «Тандем Гмбх», 2004. – 425с.
- [5] Чеснов Я.В. Лекции по исторической этнологии / Учеб. пос. – М.: Гардарики, 1998. – 400 с.
- [6] Чукуров А.Ю. Концепт национальной идеи в Скандинавских странах и Финляндии: художественный и институциональный аспекты. (Последняя четверть XIX в. – первая четверть XX в.) // Вестник ВСГТУ. – 2011, № 4. – С. 45–49.
- [7] Эгген Т. Декоратор. Книга вещности. Роман / Пер. с норвеж. О.Д. Дробот. – СПб.: Амфора, 2005. – 510 с.
- [8] Эдельфельдт И. Выходной Хелены Петрен // Удивительный хамелеон. Рассказы / Пер. со швед. М. Людковской. – М.: Текст, 2001. – 267 с.