

Е. С. БЕРЕЗИНА

**«ПРИСТАЛЬНО ВСМАТРИВАЯСЬ В РИСУНОК
ШКАТУЛОЧНОЙ КРЫШКИ»
ЛАКОВАЯ МИНИАТЮРА КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ
СОВЕТСКОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ***

Визуальные исследования советского вводят в научный оборот новые изобразительные источники, среди которых внимания заслуживает и советская лаковая миниатюра. Уместность обращения к этому типу источников обосновывается через включение отдельного образа, украшающего крышку шкатулки, в систему репрезентации изображаемого феномена в других видах художественного производства. Благодаря такому подходу удается подтвердить гипотезу о том, что образы лаковой миниатюры имели не только декоративное значение, но и были включены в процессы описания и структурирования советской действительности.

Ключевые слова: советская визуальная культура, визуальные исторические источники, советская лаковая миниатюра, советское декоративно-прикладное искусство, репрезентация «советского»

Декабрь 1926 и январь 1927 года немецкий философ Вальтер Беньямин провел в Москве. 11 января он сделал в своём дневнике следующую запись: «Как это со мной частенько бывает, наступило время, когда я, проходя по улицам, обращаю внимание только на одно: в этот раз на лаковые шкатулки. Так продолжается несколько дней»¹. Истинный собиратель, Беньямин сравнивает свою одержимость лакированными шкатулками, «искусно расписанными сверкающими красками», с короткой, страстной влюбленностью: одно за другим он покупает изделия с миниатюрной росписью². Влечение Беньямина к мелочам отмечал его близкий друг Герхом Шолем, Теодор Адорно приписывает ему уникальное «микроскопическое зрение», а Сюзан Зонтаг в эссе «Под знаком Сатурна» схватывает в его взгляде на фотографии 1927 года «рассеянное всматривание близорукого»³. Неравнодушие к «исчезающему малому» делало Беньямина идеальным владельцем лаковых миниатюр: зрителем, который готов пробираться через «бесмысленно-

*Статья подготовлена в ходе проведения исследования в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» и с использованием средств субсидии в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации "5-100".

¹ Беньямин 2012 [1927]. С. 122.

² Там же. С. 122, 124, 251.

³ Зонтаг 1997. С. 138-155.

прекрасную борьбу цветов»⁴ к «любковому изучению», включению рассматриваемого предмета в контекст всего миропорядка.

Рассуждая о том, что отличает коллекционера от простого владельца, Беньямин писал, что для собирателя каждый предмет обладания становится «магической энциклопедией, чье содержание составляет судьба экспоната». Чтобы прочесть эту энциклопедию, необходимо увидеть за вещь её эпоху, создателя, обстоятельства производства, владельца и т.д. и таким образом поместить единичное в сферу всеобщего⁵. Историк – тот же собиратель: он «коллекционирует» факты и казусы, составляет собственные архивы, всматривается в запечатлевшие прошлое изображения. Как и собиратель, он занимается контекстуализацией: по историческим свидетельствам стремится в своих текстах к пониманию прошлой социальной реальности. Несмотря на известный прагматизм взгляда историка, который обращается к источнику с определенной исследовательской целью, в сравнении с незаинтересованным удовольствием рассматривания собирателя (по Беньямину)⁶, они двигаются в своем познании схожими путями, открывая за единичными артефактами многообразие жизни прошедшей эпохи.

Историк не только читающий и пишущий, но и «рассматривающий» – действующее лицо современной историографии. Изображения и фотографии в исторических исследованиях последних десятилетий – не просто иллюстрации, а неотъемлемая часть системы аргументации автора. Если в 1980–1990-е гг. «визуальный поворот» на карте исторической науки был обозначен благодаря работам отдельных «первооткрывателей»⁷, то в 2000-е обнаружившийся за ним новый регион приложения интеллектуальных усилий уже достаточно подробно описан⁸.

Одной из областей научной дискуссии, вклад в который в равной степени вносят как российские, так и зарубежные исследователи, является изучение советской визуальной культуры. Разнообразие видов визуальных свидетельств и вариативность подходов к их анализу были обозначены в сборниках «Советская власть и медиа» (2006), «Очевидная история: Проблемы визуальной истории России XX века» (2008), «Визуальная антропология: режимы видимости при социализме» (2009). Фотография, кинематограф, плакат, живопись, советская

⁴ Так описывает свой «опыт зрения» (рассматривания палехской шкатулки) советский писатель Ефим Вихрев (1901–1935), член литературной группы «Перевал». Вихрев 1930. С. 7. «Рыцарем Палеха» называет его Борис Пильняк, так как вся писательская работа и жизнь Е. Вихрева оказались связаны с Палехом. Пильняк 1936. С. 146, 220.

⁵ Беньямин 1983 [1931], С. 278–287.

⁶ Там же.

⁷ Например, см.: Mitchell 1986; Rotberg, Rabb, eds. 1988; Haskell 1993.

⁸ Например, см.: Burke 2001; Kivelson, Neuberger, eds. 2008; Jordanova 2012.

мода становятся объектом «рассматривания» в работах «визуальных» историков. Моё внимание привлёк ещё не включенный в этот корпус вид изобразительных источников — советская лаковая миниатюра⁹.

Обращение к лаковой миниатюре как источнику изучения советской визуальной культуры требует признания факта, что создание росписи на предметах из папье-маше не ограничивается декоративной функцией. Дневник Вальтера Беньямина или описание опыта «напряженного рассматривания» лаковой шкатулки, которое оставил Ефим Вихрев¹⁰, свидетельствуют в пользу такого утверждения. Немецкий философ и советский писатель видели на черной поверхности лака не только искусную работу, вызывающую эстетические переживания, но и сообщение об окружающей их реальности. Сюжет миниатюрной живописи всегда неслучаен: он включен в контекст современной ему визуальной культуры, укоренен в предшествующей художественной традиции, обусловлен экономическими интересами участников производства и т.д. Анализ и контекстуализация образов советской лаковой миниатюры позволяет нам приблизиться к опыту «узнавания» и «видения» новой социальной действительности, попытаться понять эпоху в представлении её современников.

Несмотря на доступность изданий с репродукциями миниатюрной живописи шкатулочных крышек, литература, в которой искусство художественных лаков рассмотрено в контексте социальной и культурной истории, ограничивается несколькими публикациями. В первую очередь стоит назвать монографию американского исследователя Эндрю Дженкса «Россия в шкатулке: искусство и идентичность в эпоху революции» (2005)¹¹. Он рассматривает историю художественных промыслов (до революции – иконописного, а после – лакового) в селе Палех в контексте поиска и визуальной репрезентации национальной идентичности, задачи, которая не теряла своей важности при смене политических режимов. Дженкс показывает, как в 1920-е годы бывшие иконописцы оказались активными участниками создания нового образа «русскости», через какие институты это «визуальное конструирование» национальной идеи контролировало государство, и какую роль в селекции образов играл рынок и вкусы потребителей.

Профессор Висконсинского университета в Мадисоне Ирина Шевеленко в настоящий момент работает над монографией «Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России».

⁹ Лаковая миниатюра — вид декоративно-прикладного искусства, представляющий собой производство изделий с художественной росписью на лакированных предметах из папье-маше. Роспись может быть исполнена масляными (Федоскино) или темперными красками (Палех, Мстёра, Холуй).

¹⁰ Вихрев 1930, С.7-10.

¹¹ Jenks 2005.

Может показаться, что исследовательские интересы автора далеки от изучения советской лаковой миниатюры. Однако, знакомство с её публикациями¹² помогает узнать о состоянии и проблемах иконописного промысла в начале XX в., что необходимо для понимания контекста трансформации центров религиозной живописи в советские артели «пролетарского искусства». Кроме того, И. Шевеленко обращается к анализу связи процесса переоценки наследия русского иконописания с возникновением архаизирующей эстетики в русском модернизме. Опыт знакомства с музейными фондами лаковой миниатюры позволяет мне предположить, что в советское время «архаизирующая эстетика» была характерна и для вновь открываемого, или «изобретаемого» как в случае с лаковой миниатюрой, декоративного-прикладного и народного искусства. Несмотря на призывы порвать с прошлым, лаковая миниатюра на протяжении всех этапов своего существования воспроизводила «русскую экзотику», сюжеты на фольклорные, крестьянские или «боярские» темы, которые пользовались экспортным спросом¹³. Важно и то, что Шевеленко использует аналитический аппарат понятия «изобретение традиции» (по Э. Хобсбауму) для установления связи между фактом признания иконописи как основания художественной традиции в России с развитием русского национализма в последние годы существования Российской империи. Вопрос о национальной идентичности и её художественном воплощении не был снят и с установлением социалистической идеологии, несмотря на первостепенность попыток конструирования «советскости» как идентичности гражданской.

Что касается искусствоведческой оптики, каталоги музеев и частных коллекций, как правило, имеют развернутую справку о лаковых промыслах в России. Одно из последних изданий, каталог предметов коллекции лаковой миниатюрной живописи Московского областного музея народных художественных промыслов в Федоскино (2015), содержит описания и шифры музейного фонда РФ для каждого предмета¹⁴. Хочется отметить не только грамотную и аккуратную работу составителей каталога по датировке и атрибуции лаковых миниатюр, но и практическую полезность издания для исследователя. Во-первых, каталог впервые делает видимыми зрителю предметы, не включенные в экспозицию музея, а хранящихся в его фондах. Во-вторых, наличие шифров делает обращение к визуальному источнику более точным, что особенно важно в работе с предметами массового художественного производства, где может существовать множество копий одной работы. Другой крупный просветительский и издательский проект посвящен советской тематике в лаковой миниатюре. Альбом «Агитлак» (2009),

¹² Например, см.: Шевеленко 2005. С. 141-183; 2013, С. 148-179.

¹³ Бакушинский 1933. С. 17.

¹⁴ Федоскино... Каталог музейных предметов... 2015.

составленный на основе коллекции адвоката Александра Добровинского, позволяет увидеть ранние работы миниатюристов, в которых они только начинают изучение революционной действительности через её художественное изображение¹⁵. Несмотря на то, что термин «агитлак» пришел из практики коллекционирования, он прижился и стал встречаться в академических текстах. Заслуживает внимания смелый подход к анализу советских лаков аспиранта Санкт-Петербургского государственного университета Дмитрия Лаврова. Он рассматривает типичные «агитационные образы» в их связи с иконописными каноническими образцами, которые воспроизводили художники лаковой миниатюры¹⁶.

В своем исследовании я ориентируюсь на подходы социальной и культурной истории. С одной стороны, невозможно понять логику развития лаковых промыслов, не разобравшись в том, как были устроены производства, кем были художники, работающие в артелях, какие отношения складывались у них между собой и с какими институтами власти они взаимодействовали, кто покупал шкатулки с лаковыми миниатюрами. С другой стороны, важно рассматривать результаты творчества художников в широком контексте культурных процессов советского времени. Безусловно, помимо систематизации и введения в научный оборот новых изобразительных источников, я полагаю, что результатом анализа образов лаковой миниатюры должно стать развитие современных представлений о формировании советской визуальной культуры, её технологиях, производителях, агентах и потребителях.

Медленное рассматривание: о методологии визуальной истории

Исследователя, заинтересованного в работе с изобразительными источниками как историческими свидетельствами, подстерегает несколько специфических «призраков познания». Ольга Бойцова в рецензии на сборник «*Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*» отмечает, что, к сожалению, нередки случаи, когда историки используют изображения «как повод для изложения фактических знаний автора или его теоретических построений»¹⁷. Это «вычитывание» в визуальном источнике уже известной из другого типа источников информации можно назвать методологической ошибкой, которая ограничивает эвристический потенциал работы с изобразительными свидетельствами.

Возможно, одна из причин подобного замешательства историка перед изображением – свойственный историографии текстоцентризм и, как следствие, недоверие к образу. Результатом этого является опасность объяснять визуальное исключительно как особый язык и пытаться разбирать его как текст, используя лингвистические категории.

¹⁵ Агитлак 2009; 2011.

¹⁶ Лавров 2014; 2015.

¹⁷ Бойцова 2011. С. 363-364.

Галина Орлова видит в таком подходе угрозу игнорирования исследователем самого зрения и практик, которые «задают условия возможности воспринимать и производить визуальные образы»¹⁸.

Другое препятствие связано с проблемой отбора источников исследования. Поражение в борьбе с этим «призраком» прежде всего ставит под сомнение выводы историков, обращающихся к массовым и тиражируемым видам изображений: фотографиям, плакатам, массовому искусству. У читателя возникает закономерный вопрос, почему автор строит свою аргументацию именно на этих примерах и игнорирует остальные? Подтверждаются ли заключения, к которым приходит исследователь в ходе своей работы, на основании других источников той же природы? Чтобы убедительно парировать эти вопросы, необходимо изначально обозначить принцип отбора свидетельств, используемых для построения системы аргументации. Иначе не исключена вероятность того, что тезис, защищаемый автором, первичен по отношению к материалу, который «подгоняется» под его интуицию.

Даже при соблюдении всех рекомендаций, анализ содержания изображения и его интерпретация представляет значительную сложность, ведь перед исследователем встает задача перевода визуального образа в вербальный текст. Изображение реализует заложенные в нем смыслы в нашем восприятии: транслируемые им значения не проговариваются смотрящим, а схватываются в их целостности. Поэтому общим местом в дискуссии о методах работы с визуальными источниками является обращение к проблеме границ и технологии перевода образительного художественного языка в вербальный. Как пишет Людмила Йорданова, историку необходимо развивать не только новые навыки «всматривания» в предмет, но и умение живо, точно и убедительно его описывать¹⁹. Однако язык описания, разработанный в искусствоведении, не позволяет решать специфические задачи исторического анализа: развернутые описания стилистических особенностей, техники исполнения, композиции и прочих характеристик изображения, которыми интересуется история искусства, могут быть избыточными в конкретно-исторических исследованиях, усложняя их структуру и затрудняя движение к решению поставленных проблем. Переход от рассматривания к описанию требует освоения новых «приемов речевой выразительности», адекватных академическому языку. Помня о том, что изображение всегда обладает менее ясным значением в сравнении со словом и открыто для большего числа толкований, исследователь пытается не потерять конкретики, но и не допустить значительных деформаций смысла при его переводе из визуального регистра в вербальный.

¹⁸ Орлова 2009, С. 68

¹⁹ Jordanova 2011, P. 33.

Одну из известных моделей работы с изображениями предложил Эрвин Панофски, выделив в произведении искусства три уровня, каждый из которых должен быть последовательно эксплицирован²⁰. Логика исследователя движется от доиконографического уровня (феноменального, отсылающего к простому чувственному опыту) к иконографическому, предполагающему отождествление изображения с известным событием или литературным сюжетом. Завершает процедуру иконологическая интерпретация, когда субъект анализа делает попытку установить «основополагающие принципы, характерные для определенной нации, эпохи, общественного строя, религиозных и философских убеждений», которые были восприняты художником и отразились в его произведении²¹. Согласно Панофски, благодаря этой технике, возможно выявить в визуальном неосознаваемые его автором «сущностные смыслы», воплощающие «дух эпохи». Несмотря на последующую критику, предложенный исследователем подход остается одним из наиболее популярных приемов работы с изображениями²².

Интересно отметить, что авторы, работающие с визуальными свидетельствами, приходят к выводу, что создать универсальный метод работы с изобразительными источниками невозможно²³. Помимо инварианта сопоставимого с классической критикой письменных источников, любой новый материал будет требовать уникальных процедур анализа. Методология исследования, таким образом, вырастает «изнутри», а не представляет собой предзаданную схему действий. По мнению Л. Йордановой, практический опыт интерпретации имеет большую ценность в анализе, чем изначальная презумпция определенной теории²⁴. Она настаивает на том, что применительно к практике анализа визуальных источников правильнее говорить о «подходе», а не о «методе». Чтобы научиться «размышлять глазами» (to think with smb eyes), нет ничего лучше знакомства с «убедительными подходами» к работе с изобразительными свидетельствами. В качестве такового Йорданова приводит «пионерскую» работу Майкла Баксандалла «Живопись и опыт в Италии XV века», посвященную вопросу связи стилевых особенностей изображения с социальными процессами эпохи²⁵. С одной стороны, пишет Йорданова, Баксандалл последователен и методологичен, но его метод «скроен» (tailored) с учетом места, времени, типа, материала, основных интеллектуальных категорий времени²⁶. Исследова-

²⁰ Panofsky 1939.

²¹ Панофски 2009. С. 32.

²² Гинзбург 2004. С.51-132.

²³ Например, Burke 2001; Jordanova 2012.

²⁴ Jordanova 2011. P. 30-47.

²⁵ Baxandall 1972.

²⁶ Jordanova 2011. P. 34-35.

тель привлекает большое количество источников разных типов для комментирования изображений и их контекстуализации на фоне интеллектуальной жизни эпохи, восстанавливая тем самым «условия их видимости». Визуальные источники в этом случае, как пишет Игорь Нарский, важны тем, что могут распалить любопытство и спровоцировать трудоемкий исследовательский процесс, в котором будут задействованы все доступные типы свидетельств²⁷.

Социологический подход и контекстуализация визуального источника обращают внимание исследователя не только на интерпретацию образного содержания, но и на обстоятельства создания, распространения и потребления изображений. Чем больше мы сможем узнать об обстоятельствах создания источника, его авторе, заказчике, истории владения, тем большая точность интерпретации содержания данного визуального сообщения окажется возможной. Например, при анализе образов лаковой миниатюры важно отличать «творческие работы» мастеров от производимой артелями массовой продукции («массовки»), так как принципы их создания и распространения, как и потребители, существенно различались. О значении подобной оптики замечательно написала Л. Йорданова²⁸. Она напоминает историку о том, что мир в действительности дан нам нерасчлененным, и только практика историографии разделяет свидетельства прошлого на различные типы. По мнению автора, для понимания прошлой социальной реальности нам следует обратиться к восстановлению её многомерной картины, что возможно при обращении к различным типам свидетельств.

«Портновская» метафора в подходах к анализу визуальных источников может быть продолжена упоминанием проекта Аби Варбурга (1866–1929), который получил название «Атлас “Мнемозина”». Интересом немецкого историка искусства было сопоставление образов, объединенных «формулами патоса», устойчивыми мотивами в изображении поз, жестов и эмоциональных состояний героев, которые наследовались европейским искусством эпохи Ренессанса и Нового времени от античности. Следуя своему методу, Варбург отказался от географического и хронологического принципа систематизации изображений и создал аналитический инструмент, позволяющий исследовать «влияние античности на формирование языка образной выразительности в последующие эпохи»²⁹. «Разрезая» хронологию истории искусства и объединяя образы различной природы (в свою «коллекцию» Варбург включал как репродукции картин признанных живописцев, так и вырезки из газет и журналов начала XX века), он наблю-

²⁷ Нарский 2008, С. 70.

²⁸ Jordanova 2012, P. 4-6.

²⁹ Торопыгина 2013, С. 16.

дал динамику символического содержания изображаемого при сохранении формального единства «формулы выражения страсти».

Могут ли «ножницы Аби Варбурга»³⁰ оказаться полезными исследователю, работающему с визуальными свидетельствами, не превратив его при этом в историка «ножниц и клея» (по Р. Коллингвуду)? Достаточно ли «острыми» они остаются спустя почти века использования? Адаптируя варбургинский подход к практике, следует отметить, что образные ряды возможно выстраивать как в синхроническом, так и в диахроническом отношении между элементами. Если в случае с лаковой миниатюрой наша задача состоит в том, чтобы увидеть образ на шкатулочной крышке в контексте советской визуальной культуры, то мы будем искать в других типах художественного производства похожие мотивы. Если же нас интересует вопрос о заимствованиях или влиянии на конкретный образ и практику художника предшествующей традиции, мы будем решать проблему поиска источника и причин «переселения» тех или иных изобразительных мотивов. Например, как пишет Дмитрий Лавров о художниках-миниатюристах из Палеха, «в ходе становления и развития лакового промысла палешане обращались к наследию самых разных эпох – от иллюстраций Г. Доре до средневековой персидской миниатюры». Выявление этих первоисточников, по мнению Лаврова, зачастую «затрудненно сложным напластованием и творческим изменением изобразительных форм»³¹.

Одно из достоинств построения образных рядов заключается в том, что этот подход позволяет «занимать разумную дистанцию по отношению к лингвистически ориентированным моделям анализа», а именно это условие Г. Орлова называет необходимым для реализации проекта визуальных исследований «советского»³². Обнаружение связей образов лаковой миниатюры с изображениями, созданными в различных пространствах производства визуального, свидетельствует в пользу признания лаковой миниатюры одним из источников изучения советской визуальной культуры.

«Советская мадонна с папиросами»: опыт реконструкции образа

Одним из лаковых изделий, которые Вальтер Беньямин приобрел во время своего пребывания в Москве в январе 1927 года, была «довольно большая шкатулка, на крышке которой на черном фоне была изображена продащица сигарет. Рядом с ней тоненькое деревце, а под ним мальчик». Среди сцен деревенского быта, троек, «селян у самовара, жниц и лесорубов за работой» этот сюжет Беньямин опреде-

³⁰ По названию одной из лекций К. Гинзбурга, с которыми он выступал в Москве в июне 2015 года.

³¹ Лавров 2015. С. 721.

³² Орлова 2009. С. 67.

лил как «совсем новый», ведь на фартуке продавщицы написано «Моссельпром»³³. В своем очерке «Москва», над которым он работал для журнала «Die Kreatur» по заказу Мартина Бубера, немецкий философ назовет это изображение советской «Мадонной с папиросами»³⁴.

Этот случай кажется мне удачным началом разговора о лаковой миниатюре как историческом источнике изучения советской визуальной культуры. Что увидел под слоем лака В. Беньямин, открывший для себя миниатюрную живопись, блуждая по замерзшим улицам Москвы в юбилейный год революции? Что видел в том же сюжете советский зритель? Что мы видим теперь? Рассуждая в традиции визуальной истории, мы должны признать, что ответы на эти три вопроса будут различны. То, что мы видим в живописном изображении шкатулочной крышки не эквивалентно зрительскому опыту наблюдателя из 1920-х гг.; очевидное спустя время может стать невидимым. Если зрительный аппарат человека как биологического существа едва ли претерпел существенные изменения за прошедшие сто лет, то «линзы» культуры, которые в конечном итоге и обуславливают нашу способность «видеть», различаются весьма значительно. Так как проблема данной статьи состоит в том, чтобы показать релевантность лаковой миниатюры как источника изучения визуальной культуры советской эпохи, центральным вопросом будет – что видел и мог видеть на лаковой миниатюре человек в 1920–1930-е гг., как он смотрел на неё и почему?

Я не теряю надежды найти в архивных документах эскиз или фотографию шкатулки с лаковой миниатюрой, которую Беньямин приобрел в Москве. Это задача отдельного архивного исследования. Пока у нас есть только эксфразис, описание этого изображения, зафиксированное владельцем в его дневнике. Проведем мысленный эксперимент и попробуем реконструировать визуальный образ, который мог быть воспроизведен на шкатулочной крышке.

Несмотря на то, что изображение, о котором пойдет речь, не дано нам в чувственном опыте, и потому, в строгом смысле, не является «визуальным» источником, цель такого упражнения состоит в обнаружении обеспечивающих целостность визуальной культуры эпохи связей, в которые оно было включено. Пусть читателя не смущает гипотетический характер наших предположений: следует признать, что свидетельства, в которых бы содержалось непосредственное описание опыта видения, обнаруживаются крайне редко. Следовательно, реконструкция того, как образ воспринимался в прошлом требует от историка не феноменального знакомства с изображением, но понимания контекста его возникновения и бытования.

³³ Беньямин 2012. С. 124

³⁴ Беньямин 2012. С. 231.

В воображении Беньямина изображение женщины на шкатулочной крышке оказалось связано с рядом секуляризированных образов Мадонны, несомненно знакомых немецкому интеллектуалу по работам его современников, немецких художников-авангардистов. Но такое прочтение могло принадлежать и образованному советскому гражданину: обращение к образу матери, связанному с иконографией Девы Марии, характерно и для искусства русского модернизма³⁵. Как отмечает Ирина Шевеленко, «прослеженная современными исследователями экспансия элементов иконописных техник и образных заимствований в русском экспериментальном искусстве всех направлений стала формой декларирования им своей новой родословной». Открытие в начале XX века «эстетического измерения» иконописи совпало со стремлением художественной элиты утвердить независимость современного русского изобразительного искусства от западной традиции. Именно в иконе модернисты обнаружили источник своих художественных экспериментов, восстановив тем самым «единство русской художественной истории». Результатом этого «удревления» была возможность говорить о русской художественной культуре как культуре древней, «равной среди равных в семье западноевропейских традиций». Икона, благодаря открытию её художественной значимости в авангардном искусстве, «была секуляризирована и эстетизирована», что позволило сохранить за ней статус высокого искусства даже в советское время, несмотря на меры антирелигиозной политики³⁶.

Обнаружить близость изображения на шкатулочной крышке к традициям иконного письма мог и менее «насмотренный» зритель. Бывшие иконописцы, а с 1924 г. мастера «Артели древней живописи» села Палех, во второй половине 1920-х гг. упорно пытались превратить «отжившее иконописное ремесло в полезное пролетариату искусство»³⁷. Владея техникой росписи темперными красками, миниатюристы начинают применять иконописную стилистику изображения к новой «советской тематике». Они сохраняли технику росписи, колорит, композиционные решения, проработку отдельных деталей, пластику фигур. Иконописный стиль, несомненно, оставался узнаваемым, даже когда автор брался за изображение современной темы, например, революционных сюжетов, смычки, подвигов индустриализации. Искусствовед А.В. Бакушинский настраивал мастеров, что традиционный иконописный стиль – самое ценное для палехского нового дела³⁸. В связи с вышеизложенным, не исключено, что человек, которому шкатулка

³⁵ См. работы К.С. Петрова-Водкина «Мать» (1915), «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна») (1920), «Материнство» (1925).

³⁶ Шевеленко 2013.

³⁷ Вихрев 1934. С. 156.

³⁸ Зиновьев 1975. С. 67.

мастера из Палеха попалась бы на глаза, разгадал бы иконное прошлое нового образа. Это «сплавление» иконописного стиля с советской тематикой, помогает нам сегодня увидеть особый, гибридный характер советской визуальной культуры, которая продолжала ассимилировать и воспроизводить прошлую художественную традицию, несмотря на призывы к её преодолению.

Изображение женщины с фанерным лотком для выкладки папирос могло вызвать в сознании человека 1920-х гг. и другую ассоциацию. Возможно, советский зритель узнал бы в нём Зину Весенину, «Папиросницу от Моссельпрома», героиню одноименного фильма режиссера Юрия Желябужского, вышедшего на экраны в декабре 1924 г. Эта советская бытовая комедия построена вокруг сатирического сюжета времен нэпа: в торгующую на улицах Москвы папиросницу (Юлия Солнцева) влюбляется неуклюжий бухгалтер Никодим Митюшин (Игорь Ильинский), франтоватый кинооператор Латугин (Николай Церетелли) и американский коммерсант Оливер Мак-Брайт (Марк Цибульский).

О популярности фильма косвенно свидетельствуют несколько фактов. Во-первых, успех «Папиросницы от Моссельпрома» был гарантирован участием уже известных зрителю по фильму «Аэлита» (реж. Я. Протазанов) актеров: Юлии Солнцевой, Николая Церетелли и Игоря Ильинского. Последний вскоре утвердил свой талант в амплуа комедийного актера главной ролью в фильме «Закройщик из Торжка» (реж. Я. Протазанов). Во-вторых, неизбежной популярности картины способствовал дефицит в прокате отечественных фильмов. По данным, приведенным в журнале «Советское кино» за 1927 г., в марте 1925 г. недавно созданная организация «Совкино»³⁹ выпускала в прокат только 13% советских фильмов, остальные кинокартины были заграничного производства⁴⁰. В вологодской газете «Красный север» от 19 августа 1926 г. можно найти небольшую заметку о повторном прокате «Папиросницы от Моссельпрома»⁴¹. Её автор отмечает, что «картина смотрится с интересом. В ней с большим остроумием и подлинным комизмом возводится целая галерея типов современной Москвы. <...> Остроумная, полная здорового юмора и свежести “Папиросница от Моссельпрома” больше выигрывает от сопоставления с идущей с ней в один сеанс картиной “Сын притона” – типичной заграничной “кинопродукцией”, рассчитанной на сентиментально-слезливые вкусы ме-

³⁹ В задачи Всероссийского фотокинематографического акционерного общества «Советское кино» («Совкино»), организованное постановлением СНК РСФСР от 13 июня 1924 г., входило идеологическое руководство советским кинематографом, производство и контроль над производством кинофильмов, организация кинопроката на территории СССР и импорт советских кинокартин.

⁴⁰ Цит. по: Жданова 2014.

⁴¹ Газета «Красный север» 19 августа 1926. С. 8

шанской публики». Но именно за «европейско-буржуазную идеологию» и отсутствие какого-либо «признака новой рабоче-крестьянской России» Вс. Мейерхольд клеймит картину в резкой рецензии, где открыто называет фильм «дрянью», предназначенной для удовлетворения мещанских вкусов⁴². Возможно, что заимствование отдельных сюжетных ходов и ориентация на западные образцы делали «Папиросницу» понятной иностранному зрителю: в 1926 г. картина в ряду 38 советских фильмов была продана для заграничного проката⁴³.

Ни одна из афиш к фильму «Папиросница из Моссельпрома» не подходит под описание изображения на лаковой шкатулке, которую приобрел Беньямин. Дневниковая запись свидетельствует, что надпись «Моссельпром», обозначающая принадлежность изображенной женщины к служащим Московского треста по переработке сельскохозяйственной продукции, была нанесена на фартук продавщицы. Однако, в самом фильме и в афишах к нему мы видим эту надпись на кепи «папиросницы». В воспоминаниях 1920-х гг. имеются упоминания именно об этом атрибуте униформы заполонивших улицы Москвы лоточников⁴⁴. Кепи с надписью «Моссельпром» на появившихся «как грибы после дождя» уличных торговцах, стали опознаваемым визуальным знаком перемен, происходящих в городской повседневности Москвы.

Обнаружение связи стилистических приемов ранних образцов искусства лаковой миниатюры и плакатной графики определяет дальнейшее направление поисков соответствия между эксфразисом Беньямина и изображениями, известными зрителю 1920-х гг.⁴⁵ В 1927 г. был напечатан рекламный плакат Моссельпрома «Табачные изделия», подготовленный художником Михаилом Булановым. На нем изображена улыбающаяся лоточница, на её голове красуется фирменное кепи, но и на белоснежном фартуке красными буквами вышито «Моссельпром». Таким образом, мы получаем еще одно подтверждение что униформа лоточников и её изображение были частью советской визуальной культуры, сообщением, понять значение которого мог каждый горожанин, независимо от своего образования.

О влиянии визуального языка плаката на практику миниатюристов, работающих с папье-маше, можно судить по экспонатам Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. Одной из определяющих черт советской плакатной графики 1920-х гг. было освоение метода монтажа изображений. Целостный образ «монтажного плаката» создавался благодаря комбинации отдельных фрагментов, существенно различавшихся по размеру, фактуре, стилистике,

⁴² Журнал «Жизнь искусства» 20 января 1925. С.2

⁴³ Жданова 2014.

⁴⁴ Например, см.: Маркус 1999; Булгаков 2005 [1923]; Федосюк 2011.

⁴⁵ Котов 1960. С. 6-10.

«точкам зрения» наблюдателя⁴⁶. Среди работ в коллекции ВМДПИ, где ясно прослеживаются попытки адаптировать методы монтажа, – шкатулка «В.С.Р.К.Х. (Всероссийский союз работников коммунального хозяйства)», выполненная художником С.М. Карповым в 1925 г. В центре композиции – женщина в красной косынке, с перекинутой через плечо кондукторской сумкой, в левой руке она держит дощечку с разноцветными билетами. Слева от нее, под уличными часами, изображена женщина с белой тростью, над которой склонился мужчина-контролер. Справа – столб с табличкой, которая, видимо, информирует горожан о расписании движения транспорта. Рядом с героиней – огромный знак В.С.Р.К.Х., на котором изображен трамвай одного из старейших в Москве «б» маршрута. В экспликации к выставленному предмету указано, что работа была выполнена в Кустарном музее, а значит и по его заказу. Возможно, зимой 1927 г. Вальтер Беньямин приобрел в музее шкатулку именно авторства С.М. Карпова из серии работ, посвященной появившимся в 1920-е гг. рабочим союзам.

Как уже было сказано, установить непосредственный источник (если таковой имеется) визуального образа, повторенного в лаковой миниатюре, довольно трудно, если речь не идет о прямом цитировании или копировании. Свою задачу я видела в том, чтобы определить «визуальное соседство» или возможные контексты существования изображения на шкатулочной крышке, описание которого оставил в своем дневнике Беньямин. Благодаря поиску схожих образов в различных медиа, свойственных визуальной культуре рассматриваемого периода, мы можем увидеть, что изображение лаковой миниатюры включено в «визуальность» эпохи. Его появление обусловлено не только желанием художника или полученным заказом, но определенной рефлексией, как индивидуальной, так и групповой, над происходящими изменениями в социальной структуре и городской повседневности.

Итак, в поле нашего внимания помимо самого образа попадает и совокупность контекстов, в которых он существовал. Рассуждая о произведении искусства как источнике изучения прошлого И. Нарский отмечает, что объект может «осветить среду, из которой он происходит», т.е. стать источником для её изучения. При этом, безусловно и сама среда оказывает влияние на форму и содержание произведения⁴⁷. Установление и признание этой каузальной связи в отношении предметов лаковой миниатюры позволяет говорить о том, что изображения на шкатулочных крышках, с одной стороны, являлись продуктом рефлексии «советского», в которую включались художники, а с другой – оказывали структурирующее действие на реальность, например, выде-

⁴⁶ Кукулин 2015. С. 102-139.

⁴⁷ Нарский 2008. С. 70.

ля в ней специфические типы персонажей-участников и практики взаимодействия в новой социальной системе. Эти изображения можно рассматривать как «нарисованное мнение», в которых нашла отражение коллективная конвенция о «советском».

Образы лаковой миниатюры, с одной стороны, обусловлены массовыми представлениями, а с другой – формируют их, так как тиражируются и становятся частью обыденного опыта людей эпохи. Более того, как справедливо пишет П. Берк, визуальные свидетельства документируют не столько социальную действительность, сколько социальные иллюзии, не повседневную жизнь, а специфические о ней представления⁴⁸. Именно поэтому лаковая миниатюра в ряду других визуальных источников так важна для тех, кто задается вопросом о понимании и репрезентации «советского».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Агитлак: советская агитационная лаковая миниатюра из коллекции Александра Добровинского / сост. Евгения Гершкович. М.: Искусство-XXI век, 2011. 367 с.
- Бакушинский А.В., Масленников Н.Н.* Русские художественные лаки. М.: Всесоюзный художник, 1933. 31 с.
- Беньямин В.* Московский дневник / пер. с нем. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 264 с.
- Беньямин В.* Я распаковываю свою библиотеку (речь собирателя книг) / Пер. с нем. Н. Тишковой // Человек читающий. НОМО LEGENS. Писатели XX века о роли книги в жизни человека и общества / Сост. С.И. Бэла. М.: Прогресс, 1983. С. 278–287.
- Бойцова О.* Рец. на кн.: *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture* / eds. by V. Kivelson, J. Neuberger. New Haven; L.: Yale UP, 2008. 284 p.; Русский комикс: Сб. статей / сост. Ю. Александрова и А. Барзаха. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 352 с. // Антропологический форум. 2011. № 15. С. 362-370.
- Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 5 т. М.: Литература; Престиж книга, 2005. Т. 5: Рассказы и фельетоны. 560 с.
- Визуальная антропология. Режимы видимости при социализме / под ред. Е. Ярской-Романовой, П. Романова. М.: Вариант, 2009. 448 с.
- Вихрев Е.* Палех. М.: Издательское товарищество «Недра», 1930. 185 с.
- Вихрев Е.* Палешане. Записки палехских художников о их жизни и творчестве, написанные летом 1932 года и иллюстрированные ими самими. М.: Московское товарищество писателей, 1934. 400 с.
- Гинзбург К.* Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. М.: «Новое издательство», 2004. 348 с.
- Жданова В.А.* Пункт назначения. О вопросах экспорта-импорта фильмов и соотношении с зарубежным кинематографом в 1920-е годы // Гуманитарные научные исследования. 2014. № 7. URL: <http://human.snauka.ru/2014/07/7370>
- Жданова В.А.* Шагнуть с экрана. О советском кинопроцессе 1920-х – начала 30-х годов. Просветительская деятельность «Совкино» // Гуманитарные научные исследования. 2013. № 10. URL: <http://human.snauka.ru/2013/10/4023>
- Зинovieв Н. М.* Искусство Палеха Л.: Художник РСФСР, 1975. Изд. 2-е. 248 с.
- Зонтаг С.* Мысль как страсть. Избранные эссе 1960-70-х годов. / пер. с англ. Б. Дубина. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. 208 с.
- Кино. В Доме искусств // Газета «Красный север». 1926. 19 авг. С. 8.

⁴⁸ Burke 2001. P.28.

- Кукулин И.В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 536 с.
- Лавров Д.Е. «Град социализма» как агитационный образ в палехской миниатюре 1930–1970-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2: История. СПб., 2014. С. 90–101.
- Лавров Д.Е. Античные влияния в произведениях палехской лаковой миниатюры // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5. / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2015. С. 721–724.
- Маркус Б.С. Московские картинки 1920–1930-х гг. М.: Эксмо, 1999. 234 с.
- Мейерхольд Вс. Папиросница от Моссельпрома // Журнал «Жизнь искусства». 1925. № 3 (20 янв.). С. 2.
- Нарский И.В. Проблемы и возможности исторической интерпретации семейной фотографии (на примере детской фотографии 1966 г. из г. Горького) / Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия / под ред. И. Козыревой. Челябинск: Каменный пояс, 2008. С. 55–74.
- Орлова Г. «Карты для слепых»: политика и политизация зрения в сталинскую эпоху // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 57–104.
- Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия / под ред. И. Козыревой. Челябинск: Каменный пояс, 2008. 480 с.
- Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с.
- Пильняк Б. Созревание плодов. Москва: Гослитиздат, 1936. 291 с.
- Советская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. 621 с.
- Советская тема в искусстве Палеха. Каталог выставки 1958 года / Сост. В. Котов. Иваново: Книжное изд-во, 1960. 64с.
- Торопыгина М.Ю. Атлас «Мнемозина». Non finito в истории искусства // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Материалы международной конференции молодых специалистов на историческом факультете МГУ 24–27 ноября 2011 г. СПб., 2012. С. 314–320.
- Федоскино. Московский областной музей народных художественных промыслов. Каталог музейных предметов коллекции лаковой миниатюрной живописи. М.: Издательство «Лето», 2015. 193 с.
- Федосюк Ю. А. Утро красит нежным светом... Воспоминания о Москве 1920–1930-х годов. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. 240 с.
- Чижов М.С. Среди миниатюристов. Записки федоскинского мастера / под ред. Б.И. Коромылова. Л.: Художник РСФСР, 1982. 264 с.
- Шевеленко И.Д. «Суздальские Богомазья», «Новгородское кватроченто» и русский авангард // Новое литературное обозрение. 2013. № 6. С. 148–179.
- Шевеленко И.Д. Модернизм как архаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме // Wiener Slawistischer Almanach. 2005. Bd. 56. S. 141–183.
- Art and History: Images and their meanings / eds. by R. Rotberg and T. Rabb. Cambridge University Press, 1988. 316 p.
- Baxandall M. Painting and experience in fifteenth century Italy. Oxford: Clarendon Press, 1972. 192 p.
- Burke P. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. London: Reaktion Books, 2001. 223 p.
- Haskell F. History and its images. New Haven: Yale University Press, 1993. 558 p.
- Jenks A.L. Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. Northern Illinois University Press, 2005. 274 p.
- Jordanova L. Approaching Visual Materials // Research methods for history / eds. by S. Gunn. Edinburgh: Univ. Press, 2011. P. 30–47.

- Jordanova L.* The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice. Cambridge University Press, 2012. 263 p.
- Mitchell W.* Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 236 p.
- Panofsky E.* Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance. Oxford University Press, 1939. 262 p.
- Picturing Russia: Explorations in Visual Culture. / eds. by V. Kivelson, J. Neuberger. New Haven; L.: Yale University Press, 2008. 284 p.

REFERENCES

- Agitlak: sovjetskaja agitacionnaja lakovaja miniatjura iz kolekcii Aleksandra Dobrovinskogo / sost. Evgenija Gershkovich. M.: Iskusstvo-XXI vek, 2011. 367 s.
- Bakushinskij A. V., Maslennikov N. N.* Russkie hudozhestvennye laki. M.: Vsekhudozhnik, 1933. 31 s.
- Ben'jamin V.* Moskovskij dnevnik / per. s nem. S. Romashko. M.: OOO «Ad Marginem Press», 2012. 264 s.
- Ben'jamin V.* Ja raspakovyvuju svoju biblioteku (rech' sobiratelja knig) / Per. s nem. N. Tishkovej // Chelovek chitajushhij. HOMO LEGENS. Pisateli XX veka o roli knigi v zhizni cheloveka i obshhestva / Sost. S. I. Bjelza. M.: Progress, 1983. S. 278-287.
- Bojцова O.* Rec. na kn.: Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / eds. by V. Kivelson, J. Neuberger. New Haven; L.: Yale University Press, 2008. 284 p.; Russkij komiks: Sb. statej / sost. Ju. Aleksandrova i A. Barzaha. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. 352 s. // Antropologicheskij forum. 2011. № 15. S. 362-370.
- Bulgakov M.A.* Sobranie sochinenij: v 5 t. M.: Literatura; Prestizh kniga, 2005. T. 5: Rasskazy i fel'etony. 560 s.
- Vizual'naja antropologija. Rezhimy vidimosti pri socializme / pod red. E. Jarskoj-Romanovoj, P. Romanova. M.: Variant, 2009. 448 s.
- Vihrev E.* Paleh. M.: Izdatel'skoe tovarishhestvo «Nedra», 1930. 185 s.
- Vihrev E.* Paleshane. Zapiski palehskih hudozhnikov o ih zhizni i tvorchestve, napisannye letom 1932 goda i illjustrirovannye imi samimi. M.: Moskovskoe tovarishhestvo pisatelej, 1934. 400 s.
- Ginzburg K.* Mify-jemblemj-primety: Morfologija i istorija. M.: «Novoe izdatel'stvo», 2004. 348 s.
- Zhdanova V.A.* Punkt naznachenija. O voprosah jeksporta-importa fil'mov i sootnoshenii s zarubezhnym kinematografom v 1920-e gody // Gumanitarnye nauchnye issledovanija. 2014. № 7. URL: <http://human.snauka.ru/2014/07/7370>
- Zhdanova V.A.* Shagnut' s jekrana. O sovjetskom kinoprocesse 1920-h – nachala 30-h godov. Prosvetitel'skaja dejatel'nost' «Sovkino» // Gumanitarnye nauchnye issledovanija. 2013. № 10. URL: <http://human.snauka.ru/2013/10/4023>
- Zinov'ev N. M.* Iskusstvo Paleha L.: Hudozhnik RSFSR, 1975. Izd. 2-e. 248 s.
- Zontag S.* Mysl' kak strast'. Izbrannye jesse 1960-70-h godov. / per. s angl. B. Dubina. M.: Russkoe fenomenologicheskoe obshhestvo, 1997. 208 s.
- Kino. V Dome iskusstv // Gazeta «Krasnyj sever». 1926. 19 avg. S. 8.
- Kukulin I.V.* Mashiny zashumevsogo vremeni: kak sovjetskij montazh stal metodom neoficial'noj kul'tury. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 536 s.
- Lavrov D.E.* «Grad socializma» kak agitacionnyj obraz v palehskoj miniatjure 1930-1970-h godov // Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Ser.2: Istoriya. SPb., 2014. S. 90-101.
- Lavrov D.E.* Antichnye vlijanija v proizvedenijah palehskoj lakovoj miniatjury // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statej. Vyp. 5. / Pod red. S.V. Mal'cevoj, E.Ju. Stanjukovich-Denisovoj, A.V. Zaharovoj. SPb.: NP-Print, 2015. S. 721–724.
- Markus B.S.* Moskovskie kartinki 1920-1930-h gg. M.: Jeksmo, 1999. 234 s.
- Mejerhold Vs.* Papiroznica ot Mossel'proma // Zhizn' iskusstva. 1925. № 3 (20 janv.). S. 2.
- Narskij I.V.* Problemy i vozmozhnosti istoricheskoj interpretacii semejnij fotografii (na primere detskoj fotografii 1966 g. iz g. Gor'kogo) / Oche-vidnaja istorija. Problemy vizual'noj

- istorii Rossii HH stoletija / pod red. I. Kozyrevoj. Cheljabinsk: Kamennyj pojas, 2008. S. 55-74.
- Orlova G. «Karty dlja slepyh»: politika i politizacija zrenija v stalinskuju jepohu // Vizual'naja antropologija: rezhimy vidimosti pri socializme/ pod red. E. Jarskoj-Smirnoj, P.V. Romanova. M.: «Variant», CSPGI, 2009. S. 57-104.
- Oche-vidnaja istorija. Problemy vizual'noj istorii Rossii XX stoletija / pod red. I. Kozyrevoj. Cheljabinsk: Kamennyj pojas, 2008. 480 s.
- Panofskij Je. Jetjudy po ikonologii. SPb.: Azbuka-klassika, 2009. 432 s.
- Pil'nyak B. Sozrevanie plodov. Moskva: Goslitzdat, 1936. 291 s.
- Sovetskaja vlast i media / Pod red. H. Gjuntera, S. Hjensgen. SPb.: Akademicheskij proekt, 2006. 621 s.
- Sovetskaja tema v iskusstve Paleha. Katalog vystavki 1958 goda / Sost. V. Kotov. Ivanovo: Knizhnoe izd-vo, 1960. 64s.
- Toropygina M.Ju. Atlas «Mnemozina». Non finito v istorii iskusstva // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva. Materialy mezhdunarodnoj konferencii molodyh specialistov na istoricheskom fakul'tete MGU 24-27 nojabrja 2011 g. SPb., 2012. S. 314-320.
- Fedoskino. Moskovskij oblastnoj muzej narodnyh hudozhestvennyh promyslov. Katalog muzejnyh predmetov kollekcii lakovoj miniatjurnoj zhivopisi. M.: Izdatel'stvo «Leto», 2015. 193 s.
- Fedosjuk Ju. A. Utro krasit nezhnym svetom... Vospominanija o Moskve 1920–1930-h godov. M.: FLINTA: Nauka, 2011. 240 s.
- Chizhov M.S. Sredi miniatjuristov. Zapiski fedoskinskogo мастера / pod red. B.I. Koromyslova. L.: Hudozhnik RSFSR, 1982. 264 s.
- Shevelenko I.D. «Suzdal'skie bogomazy», «novgorodskoe kvatrochento» i russkij avangard // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. №6. S.148-179.
- Shevelenko I.D. Modernizm kak arhaizm: nacionalizm, russkij stil' i arhaizirujushhaja jestetika v russkom modernizme // Wiener Slawistischer Almanach. 2005. Bd. 56. S. 141-183.
- Art and History: Images and their meanings / eds. by R. Rotberg and T. Rabb. Cambridge University Press, 1988. 316 p.
- Baxandall M. Painting and experience in fifteenth century Italy. Oxford: Clarendon Press, 1972. 192 p.
- Burke P. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. London: Reaktion Books, 2001. 223 p.
- Haskell F. History and its images. New Haven: Yale University Press, 1993. 558 p.
- Jenks A.L. Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. Northern Illinois University Press, 2005. 274 p.
- Jordanova L. Approaching Visual Materials // Research methods for history / eds. by S. Gunn. Edinburgh: Univ. Press, 2011. P. 30-47.
- Jordanova L. The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice. Cambridge University Press, 2012. 263 p.
- Mitchell W. Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago, IL, University of Chicago Press, 1986. 236 p.
- Panofsky E. Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance. Oxford University Press, 1939. 262 p.
- Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / eds. by V. Kivelson, J. Neuberger. New Haven; L.: Yale University Press, 2008. 284 p.

Березина Елизавета Сергеевна, аспирантка Школы исторических наук НИУ Высшая школа экономики (Москва); стажер-исследователь ИГИТИ им. А.В. Полетаева; eliz.berezina@gmail.com

“Looking Closely at the Lid of the Box”

Lacquer Miniatures as a Source for a Study of Soviet Visual Culture

Studies of Soviet visual culture introduce new pictorial sources into historical practice. Among them, soviet lacquer miniatures merit closer attention. This article examines the relevancy of these images by means of inclusion of a certain miniature image into the broad representation of the depicted phenomenon in different types of artistic production. Such an approach confirms the hypothesis that the images on a lacquer lid not only had an ornamental value but also were involved in the processes of description and structuring of the Soviet reality.

Keywords: Soviet visual culture, visual historical sources, Soviet lacquer miniature, Soviet applied decorative art, representation of “Sovietness”

Elizaveta Berezina, PhD student, School of historical sciences, National Research University Higher School of Economics (Moscow), research assistant at Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities (IGITI); eliz.berezina@gmail.com