

Екатерина Бобринская

## Ужасное зрелище: революционная толпа и коллапс репрезентации

На рубеже веков и в начале XX столетия толпа стала одним из центральных образов особой мифологии современности. Взгляд на искусство сквозь призму мифологии толпы позволяет распознать смыслы, которые не манифестировались прямо, но репрезентировали бессознательный пласт в культуре. В статье рассматриваются образы революционных толп в творчестве В. Серова, Б. Кустодиева и Ю. Анненкова. Художники, изображая массы, нередко представляют их в виде темных пятен. Такое изображение толпы в виде черного бесформенного пятна есть, по сути, уклонение от изображения, одновременно — изображение и его отсутствие, или негативное изображение. Несколько примеров таких «негативных» интерпретаций толпы возникает в русском искусстве в связи с событиями 1905 и 1917 годов.

Ключевые слова:

мифология толпы,  
бесформенность, революция,  
Валентин Серов, Юрий Анненков,  
Борис Кустодиев,  
иконография истерии, индивид и массы.

Шарль Бодлер, воспевший в искусстве погоню за новизной и «элемент преходящего, летучего и бесконечно изменчивого», впервые программно связал образ современного художника (поэта или живописца) с особым стилем и ритмом жизни. Художник и поэт современной жизни «влюблен в толпу»: «Толпа — его стихия, так же как воздух — стихия птиц, а вода — стихия рыб. Его страсть и призвание в том, чтобы слиться с толпой»<sup>1</sup>.

Уже в последней трети XIX века толпа стала одним из образов, который постоянно привлекал внимание художников и литераторов, по словам Бодлера, «бросавшихся в толпу» в поисках собственных формул современности. Толпа интересовала их в самых разных формах: как людские массы, заполняющие современные мегаполисы, как толпы манифестантов, как толпы зрителей в театрах, на концертах, в кинематографах, цирках и прочих местах массовых зрелищ. На рубеже веков и в начале XX столетия толпа превращается в один из центральных образов особой мифологии современности. Этот мифо-образ концентрирует ряд смыслов, ряд ключевых проблем культуры, которые находят неожиданное преломление в самых разных направлениях искусства. Взгляд на искусство сквозь призму мифологии толпы нередко позволяет распознать те смыслы, которые не манифестировались прямо, но репрезентировали бессознательный пласт в культуре. Именно такие «бессознательные» мотивы и образы, тематически связанные с революционной активностью масс, будут в центре моего внимания.

Восстания и революции — пик активности масс, безусловно, представляют собой один из ключевых образов мифологии толп. Михаил Бакунин в «Исповеди» (1851) так вспоминал дни революции 1848 года в Париже: «...это был месяц духовного пьянства. Не я один, все были

1 Бодлер Ш. Поэт современной жизни (1863) // Шарль Бодлер. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 290.

пьяны: одни от безумного страха, другие от безумного восторга, от безумных надежд. <...> Это был пир без начала и без конца; тут я видел всех и никого не видел, потому что все терялись в одной гуляющей бесчисленной толпе»<sup>2</sup>.

Бакунин подчеркивает два противоположных эмоциональных состояния, соединившихся в те дни на парижских улицах: праздничный восторг и безумный страх. Переживания восторга и страха нередко сопровождают воспоминания о революционных деяниях масс. Они описываются как зрелища одновременно радостные, эйфорические и ошеломительные и как ужасные, отталкивающие и пугающие. Вальтер Беньямин рассматривал эту двоящуюся природу революционных толп как неизменное свойство любых массовых действий. «Сладкий ужас», по словам Беньямина, всегда сопутствует активности толп: «...резкий крик ужаса, панического страха — это оборотная сторона всех действительных массовых праздников. <...> Для глубокого бессознательного существования массы радостные праздники и фейерверки — это всего лишь игра, в которой они готовятся к моменту совершеннолетия, к тому часу, когда паника и страх после долгих лет разлуки признают друг друга как братья и обнимутся в революционном восстании»<sup>3</sup>.

Двойственность в восприятии революционных толп, рождающих безумный восторг и безумный страх, можно отметить также в изобразительном искусстве, где она иногда приводит, условно говоря, к коллапсу репрезентации. Художники, изображая массы, нередко представляют их в виде темных пятен. Такое изображение толпы в виде черного бесформенного пятна есть, по сути, уклонение от изображения, одновременно — изображение и его отсутствие, или негативное изображение. Несколько примеров таких двоящихся интерпретаций толпы возникает в русском искусстве в связи с событиями 1905 и 1917 годов.

\*\*\*

В январе 1905 года Валентин Серов стал свидетелем потрясшего его события: расстрела демонстрации рабочих. Спустя несколько дней в письме к И. Репину Серов вспоминал: «То, что пришлось видеть мне

2 Бакунин М. Исповедь и письмо Александру П. М.: Гос. изд-во, 1921. С. 66.

3 Беньямин В. Сладкий ужас // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 276.



1. Валентин Серов. *Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?* Иллюстрация из журнала *Жупел*, 1905, № 1

из окон Академии художеств 9 января, не забуду никогда — сдержанная, величественная безоружная толпа, идущая навстречу кавалерийским атакам и ружейному прицелу — *зрелище ужасное*<sup>4</sup>. Эти впечатления, по воспоминаниям современников, глубоко травмировали Серова. Он не только вышел в знак протеста из Академии художеств<sup>5</sup>, но и изменился психологически. И. Репин так описывал эту изумившую многих перемену: «Из окон Академии художеств он был случайным зрителем страшной стрельбы в толпу на Пятой линии Васильевского острова.

4 Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2 т. Л.: Художник РСФСР, 1971. Т. 1. С. 83. Здесь и далее курсив мой. — Е. Б.

5 Серов отказался от звания действительного члена Академии художеств, но сохранил звание академика.

Атака казаков на безоружный народ произошла перед его глазами; он слышал выстрелы, видел убитых... С тех пор даже его милый характер круто изменился: он стал угрюм, резок, вспыльчив и нетерпим; особенно удивили всех его крайние политические убеждения, появившиеся у него как-то вдруг; с ним потом этого вопроса избегали касаться»<sup>6</sup>. Под впечатлением увиденного Серов в конце 1905 года сделал для первого номера сатирического журнала «Жупел» известный рисунок «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?» (1905)<sup>7</sup>. (Ил. 1.)

Работа Серова (возможно, непреднамеренно) зафиксировала несколько изобразительных метафор, важных для мифологии толп. Изображение построено на противостоянии, противопоставлении двух типов человеческих множеств: с одной стороны, армия или организованная масса, и с другой, — недифференцированная, бесформенная толпа рабочих. Момент начавшейся атаки и близящегося столкновения, когда между двумя толпами еще сохраняется дистанция, но исход уже предрешен, может быть прочитан не только как фиксация конкретного исторического события, но и в более широком метафорическом плане — как сопоставление двух типов множеств: организованного, агрессивно наступающего социума и стихийной, хаотичной массы, обреченной на гибель. Еще один интересный момент — сам характер изображения двух толп. Индивидуальные, оформленные и четко дифференцированные фигуры (хотя и лишенные лиц, изображенные со спины) существуют только на стороне армии. Драматизм композиции усиливается также противопоставлением контурных линий двух толп — изломанный и энергичный армейский и аморфный, пассивный на стороне рабочих. Выброшенной вверх руке конного офицера — агрессивный призыв к атаке — на стороне рабочих соответствует вертикальный белый стяг. Разрыв между двумя аллегорическими множествами — белая пустота (покрытая снегом улица) — также усиливает драматический накал.

Толпа рабочих, по словам Серова — «сдержанная, величественная», на рисунке предстает черной, безликой массой тел, слипшихся в бесформенный ком. В воспоминаниях скульптора И. Гинцбурга, вместе

6 Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1. С. 42.

7 Журнал вышел в начале декабря 1905 года. Некоторые исследователи связывают эту работу Серова с событиями восстания 1905 года в Москве. (См.: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1. С. 84–85.) Тем не менее впечатления событий 9 января, безусловно, нашли отражение в этой работе.

с Серовым наблюдавшего расстрел из окон Академии художеств, визуальный эффект черной, бесформенной массы также задает основной эмоциональный тон всей сцене: «У Большого проспекта стоят уланы <...> и на некотором от них расстоянии — та же черная толпа <...> Но вот уланы, выстраиваясь, пускаются вскачь на толпу, клином они врезаются в темную массу, которая быстро рассеивается по обеим сторонам Большого проспекта. Но скоро толпа опять соединяется. Далеко, у Малого, виднеется нечто темное. Это — огромная толпа рабочих. Оттуда доносится глухой шум»<sup>8</sup>.

Образ «черной толпы» и на рисунке, и в воспоминаниях создает двусмысленный эффект: ужас всей сцене в значительной мере придает именно темная бесформенная масса, пугающая своей безликостью. И если в воспоминаниях Гинцбурга есть попытка дифференцировать «нечто темное» (он описывает облик отдельных рабочих<sup>9</sup>), то у Серова никаких следов индивидуального нет. Его черная, бесформенная толпа вызывает не только безусловное сочувствие, но и тайный страх.

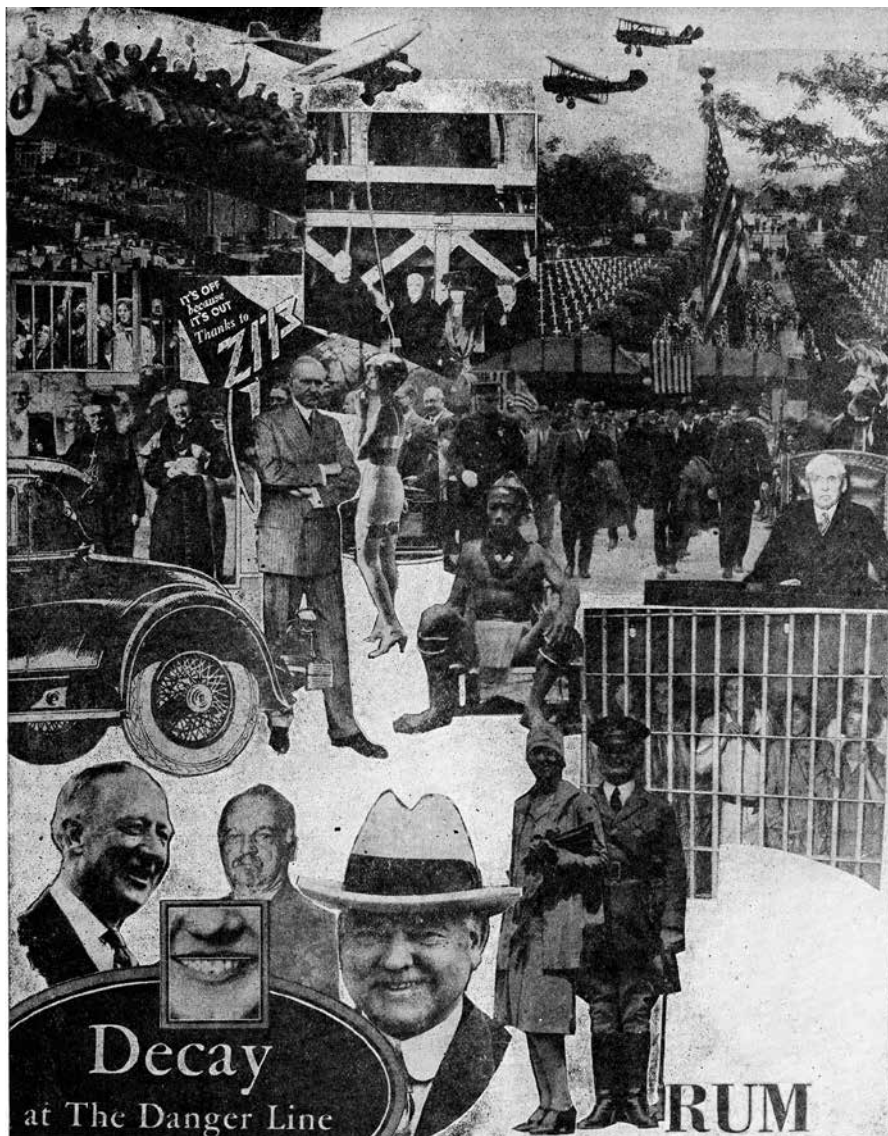
И у Серова, и у Гинцбурга именно «черная толпа» превращает всю сцену в «момент зачарованного ужаса» (Хабермас). Нечто живое и движущееся, однако лишенное отчетливой формы, не имеющее лица и вместо речи производящее «глухой шум» — такой образ толпы складывается у Серова. Пульсирующая толпа — то рассеивающаяся, то вновь собирающаяся в «нечто темное» — жертва, но пугающая, вызывающая сострадание и одновременно отталкивающая. Эта двойственность возникает во многом из-за невозможности увидеть, описать и воспроизвести «лицо» толпы, в результате исчезновения индивидуальных лиц в бесформенной массе. «Толпа анонимна», — замечает Г. Лебон<sup>10</sup>.

В европейском искусстве XIX и начала XX века можно говорить о сложении особой «иконографии» расстрелов. Ее важное свойство: жертвы имеют в той или иной степени индивидуализированный облик (Ф. Гойя, «Расстрел повстанцев 3 мая 1808 года», 1814; Э. Мане, «Казнь императора Максимилиана», 1867–1869; В. Верещагин, «В покоренной Москве (Расстрел “поджигателей”», 1897–1898; В. Маковский, «9 января

8 Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1. С. 191.

9 «Рабочий, немолодой, плешивый, ближе всех стоит; он машет шапкою и что-то говорит улану. Другой, высокий, худой, старается протиснуться вдоль стены, но лошадь его придавила» (Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1. С. 190).

10 Лебон Г. Психология народов и масс. М.: Академический проект, 2011. С. 124.



2. Хуго Геллерт. *What's it all about?*  
 Фотомонтаж. Иллюстрация из журнала  
*New Masses. A magazine of art and labour*  
 (Нью-Йорк), vol. 4, July 1928

1905 года на Васильевском острове», 1905). В «черной толпе» у Серова человеческие фигуры и лица едва угадываются, чтобы разглядеть смутные намеки на них, от зрителя требуется напряжение внимания, сосредоточение взгляда на темной бесформенной массе. Толпа у Серова — это исчезающее изображение, растворяющееся в темном пятне, подобном пятнам Роршаха, провоцирующим у наблюдателя работу воображения и цепочки бессознательных ассоциаций. На рисунке Серова вытеснение всех примет индивидуального в толпе-жертве и появление вместо отдельных человеческих фигур «темной массы» приводит к смещению внимания с литературно-исторического сюжета ужасного зрелища, с конкретного события и его участников на своего рода ауру ужаса, которая окутывает всю сцену.

Проблематизация и даже точнее — невозможность индивидуального в репрезентации человеческих множеств была одним из устойчивых мотивов мифологии толп. В изобразительном искусстве такая невозможность присутствия субъекта часто оказывалась бессознательной манифестацией страха толпы. Толпа, представленная как бесформенное черное пятно, не только указывала на дистанцию между наблюдателем и массой, но также на невозможность и нежелание ее преодоления, на скрытый страх. Кроме того, «черная толпа» выявляла пределы и границы традиционного изобразительного языка, обнаруживала его неспособность проникнуть в жизнь «темной массы». Для преодоления этих страхов и бессознательного отторжения толп, конечно, искали и применялись разные средства. Одно из них — попытка воссоздать, реконструировать в толпе индивидуальное. Именно возможность различить в «черной толпе» отдельного индивида давала шанс преодолеть тайный страх перед толпами. Стратегии осознанной реконструкции индивида в толпе стали применяться позднее. И прежде всего они складывались в сфере массмедиа. В основе этих стратегий лежало уже не индивидуальное переживание аффекта массы (как у Серова), но механическое, часто анонимное и коллективное «творчество» нового облика толпы, освобожденной от пугающей безликости. Такие толпы, обладающие лицами, но одновременно анонимные, появляются в фотомонтажах и на плакатах 1920–1930-х годов (В. Кулагина, «Международный женский день», 1930; Бригада КГК 3, «Свободные рабочие руки колхозов», 1931; Г. Клуцис, «Ленин и социалистическая реконструкция», 1927; Х. Геллерт, *What's it all about?*, 1928). (Ил. 2.) С. Джонсон в своей книге «Толпы и демократия», анализируя фотодокументы уличных

стычек в Вене в 1927 году, отмечает осознанное стремление газетчиков придать индивидуальный облик бегущей по улице толпе: используя ретушь, они прорисовывают, воссоздают стершиеся из-за несовершенства фотографического отпечатка черты отдельных лиц и контуры фигур. Характерно, что такие попытки воссоздать индивидуальный облик людей в толпе предпринимали издания, сочувствовавшие демонстрантам, так как прежде всего индивидуальное способно вызывать сопереживание<sup>11</sup>.

«Черная толпа» у Серова — одно из свидетельств действительно глубокой травмы, пережитой художником в январе 1905 года. Все писавшие о выходе Серова из Академии художеств отмечали, с одной стороны, эфемерность и даже бессмысленность этого жеста, а с другой — своего рода одержимость Серова, его безапелляционное и бескомпромиссное поведение. Этот жест имел большое значение не только в индивидуальной судьбе Серова. Его можно также рассматривать как символический жест, указывавший на существенные изменения в социальном положении художника. Жест ухода, на котором так решительно настаивал Серов, расшатывал прежнее устойчивое место художника в общественной иерархии, втягивал его в сферу массовых эмоций. По словам Д. Философова, Серов после 9 января вынужден был забыть об автономии художника и стать «деятелем»<sup>12</sup>. Этот травматичный опыт отказа от своего привычного и устойчивого места в социуме был не только политическим, этическим или эстетическим жестом<sup>13</sup>. Он также указывал, что расшатывается не просто социальное место художника, а его экзистенциальная позиция, заданная культурой Нового времени: ориентация на индивидуальное, на антропоморфное и познаваемое. Столкновение с жизнью «темной массы» и главное — этическая необходимость встать на ее сторону входили в определенное противоречие с той безусловной дистанцией по отношению к «черной толпе», которая

11 Jonsson S. *Crowds and Democracy: The Idea and Image of the Masses from Revolution to Fascism*. Columbia University Press, 2013.

12 В марте 1905 года Д. Философов писал о поступке Серова и Римского-Корсакова: «Всем известно, что эти двое наших талантливейших и популярнейших художника всегда стояли вдалеке от политики, что они занимались “чистым искусством”, не вмешиваясь в суету общественной деятельности. И вдруг они оба оказались “деятелями”. Помимо их воли жизнь заставила их совершить известные политические поступки». См.: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1. С. 200.

13 Д. Философов трактовал жест Серова как эстетический: «Серов и Римский-Корсаков, как истые художники, поступили в высшей степени эстетически». Там же. С. 200.

сохранялась у Серова. Вместе с тем «опыт толпы», пережитый Серовым в январе 1905 года, обнажил проблему, и до этого момента присутствовавшую в творчестве художника. Обостренное чувство индивидуального в портретах Серова, иногда доходящее до «карикатурности», уже указывало на ощущение хрупкости индивидуального, на его «предельный» характер. После 9 января впервые вместо портрета, вместо отдельной личности у Серова появляется новый персонаж — «темная масса». В какой-то мере обращение художника в 1910-х годах к архаике, к исследованию и созданию лиц-масок («Похищение Европы», 1910; «Голова Европы», 1910 и другие эскизы и варианты) указывало на дальнейшее развертывание в его творчестве специфической драмы исчезновения и трансформации прежнего субъекта.

К 1920-м годам изменение вектора культуры и процесс трансформации прежней концепции субъекта стали очевидны для многих художников. Г. Гросс в 1921 году утверждал: «Человек — больше не индивидуальность, исследующаяся в утонченных психологических терминах, но — коллективистский, почти механический концепт. Индивидуальная судьба сегодня более не имеет значения»<sup>14</sup>.

Еще через несколько лет в другой исторической ситуации Вальтер Беньямин в своем известном тексте «Автор как производитель» (1934), развивая тему исчезновения в новой культуре традиционного субъекта, будет рассуждать уже не только о проблематизации социальной и экзистенциальной позиции художника, но будет настаивать на безусловной необходимости предательства художником (и шире — писателем, интеллектуалом) своего буржуазного класса, отказа от своего устойчивого места в иерархии общества<sup>15</sup>. И соответственно отказа от той экзистенциальной ориентации на индивидуальное, которая диктовалась ему прежней культурой. Теперь, в эпоху масс, перед художником, как считал Беньямин, встала новая задача — «способствовать обобществлению духовных средств производства»<sup>16</sup>.

14 Grosz G. *My New Pictures // German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism/Ed. by R.-C. Washton Long*. London, 1995. P. 274.

15 Беньямин также ссылается на характерное заявление Арагона: «Революционный интеллигент предстает в первую очередь и прежде всего предателем по отношению к классу, из которого он произошел». См.: Беньямин В. Автор как производитель // Логос. 2010. № 4 (77). С. 137.

16 Там же.

\*\*\*

Еще раз в творчестве Серова «черная толпа» появляется на эскизе «Похороны Баумана» (1905). (Ил. 3.) Похороны Н. Баумана, убитого во время беспорядков в Москве в октябре 1905 года, стали одной из самых массовых демонстраций тех лет. Десятки тысяч человек сопровождали гроб до Ваганьковского кладбища. На рисунке Серова почти все пространство захвачено движением «темной массы». В центре — главное действующее «лицо» — черное пятно траурного шествия. На первом плане — бесформенные росчерки, вероятно, обозначающие людей, движущихся рядом с основным шествием. Иначе говоря, разреженные и расплывающиеся края коллективного тела толпы. Конечно, эскизность и незаконченность этой работы во многом определили свойства изображенной толпы — ее бесформенность и безликость. Тем не менее характер композиции эскиза дает основания полагать, что Серов едва ли планировал существенно менять облик толпы.

«Черная толпа» — своеобразный тупик изображения, нечто ускользающее от возможности быть увиденным и различимым. Слова «бесформенность» и «неразличимость» по отношению к неорганизованным и предоставленным самим себе массам использовал уже Гегель<sup>17</sup>. Современные авторы обращаются к схожей терминологии: «Сущность массы в неразличимости»<sup>18</sup>. Неразличимость — один из важных элементов в мифологии толп, в описаниях и репрезентациях толпы. Терминология и метафорика, к которым обращаются многие авторы при описании психологических и зрительных эффектов наблюдения толпы, часто указывают на процессы слияния, исчезновения, растворения, смешения, поглощения. Один из постоянных образов — море или океан, в котором невозможно различить отдельные капли воды (подобно тому, как в толпе растворяется и становится неразличим отдельный индивид).

17 Гегель, «Философия права»: «Народ, взятый без своего монарха и непосредственно связанного с последним расчленения целого, есть бесформенная масса, уже больше не представляющая собою государства»; «государство есть по своему существу организация таких членов, которые сами по себе суть круги, и в нем ни один момент не должен являть себя неорганическим множеством. Многие как единичные лица, а это охотно разумеют под словом "народ", суть, правда, некая "совместность", но лишь как множество, как бесформенная масса, движения и действия которой именно поэтому были бы лишь стихийны, неразумны, дики и ужасны».

18 Хардт М., Негри А. Множество: Война и демократия в эпоху империи. М.: Культурная революция, 2006. С. 5.



3. Валентин Серов. Похороны Н. Э. Баумана. 20 октября 1905 года. Эскиз. 1905  
Бумага, акварель, уголь, гуашь. 50 × 99  
Государственный центральный музей современной истории России, Москва

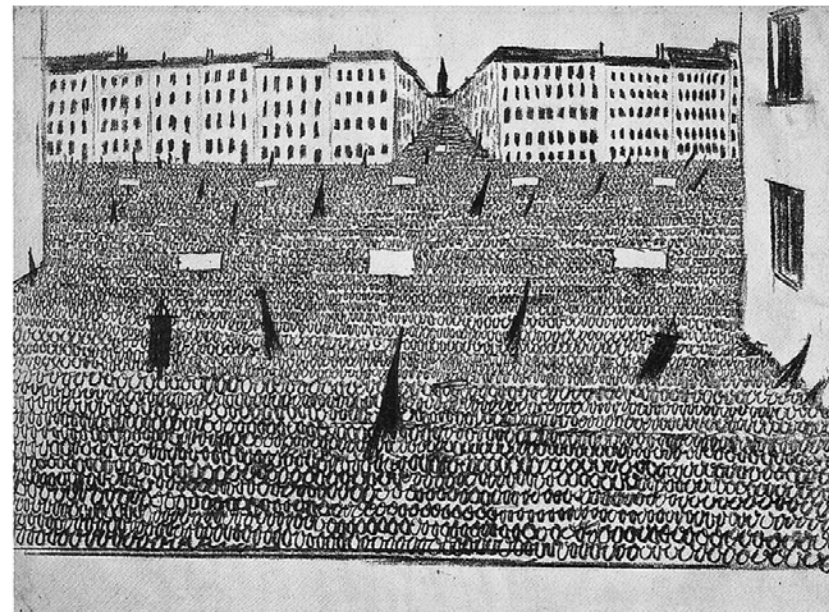
Неразличимость лиц, контуров фигур, неразличимость индивида, неразличимость речи (только «глухой шум») — так воспринимаются и так изображаются толпы. Такие изображения масс получают особую актуальность уже в конце 1920-х и в 1930-е годы, когда новая культура и новый тип социума вступят в пору своего расцвета. Нередко такие образы толп будут выступать в качестве оружия критики, как инструменты разоблачения современного общества (Шарлотта Саломон, «30. I. 1933», 1940; Вернер Хельдт, «Встреча (Парад нулей)», около 1933/1934). (Ил. 4–5.) Такие толпы в большей мере связаны с принципом серийности. Они отсылают к механике серийного производства товаров, которому и уподобляется «производство» нового безликого индивида. В них нет той амбивалентности, той неопределенности и бесструктурности, которые отличают «черные толпы». Скорее, такие критические репрезентации массового общества представляют уже следующий этап в истории толп. Здесь массы уже подверглись структурированию, лишились своего зловещего ореола, став в ряд



4. Шарлотта Саломон. 30. I. 1933. 1940  
Из альбома *Жизнь? Или театр?*  
Бумага, гуашь. 32,5 × 25  
Еврейский исторический музей,  
Амстердам

стандантизированных товаров и уподобившись обезличенной циркуляции денег, определяющих характер нового социума.

О процессах гомогенизации в обществе эпохи *modernity*, стремящегося исключить, вынести за скобки все, что нарушает его однородность, писали многие авторы. М. Вебер связывал этот процесс с «расколдовыванием мира», с исчезновением в нем сакрального измерения; К. Маркс — с господством денежных отношений, с нивелирующей силой денег. Термодинамика описывала процесс гомогенизации как неизбежную победу энтропии. Как проявления энтропии и упадка часто рассматривались также культурная и социальная история народов (Вико, Гобино, Нордау). Неразличимость в толпе субъекта была еще одной формой манифестации этих процессов энтропии и гомогенизации. Однако «черная толпа» обладала парадоксальной природой: она могла



5. Вернер Хельдт. *Встреча (Парад нулей)*. Около 1933/1934  
Бумага, уголь. 46,8 × 63  
Берлинская галерея, Музей  
современного искусства

существовать в двух регистрах — как однородное и как гетерогенное, т. е. противящееся однородности. Ж. Батай в своей концепции гетерогенного упоминает толпы наряду с другими формами инородного<sup>19</sup>: «Инородный мир <...> включает в себя все, что однородное общество отвергает <...> Сюда входят <...> многочисленные социальные элементы или формы, которые однородная часть общества не в силах ассимилировать: толпы, воинские, аристократические и отверженные сословия»<sup>20</sup>.

19 К гетерогенному Батай также относит: «выделения человеческого тела и некоторые аналогичные субстанции (помои, паразиты и т. д.); части тела, слова или действия, имеющие суггестивное эротическое значение; различные бессознательные процессы, такие как сновидения и неврозы». См.: Батай Ж. Психологическая структура фашизма // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 85.

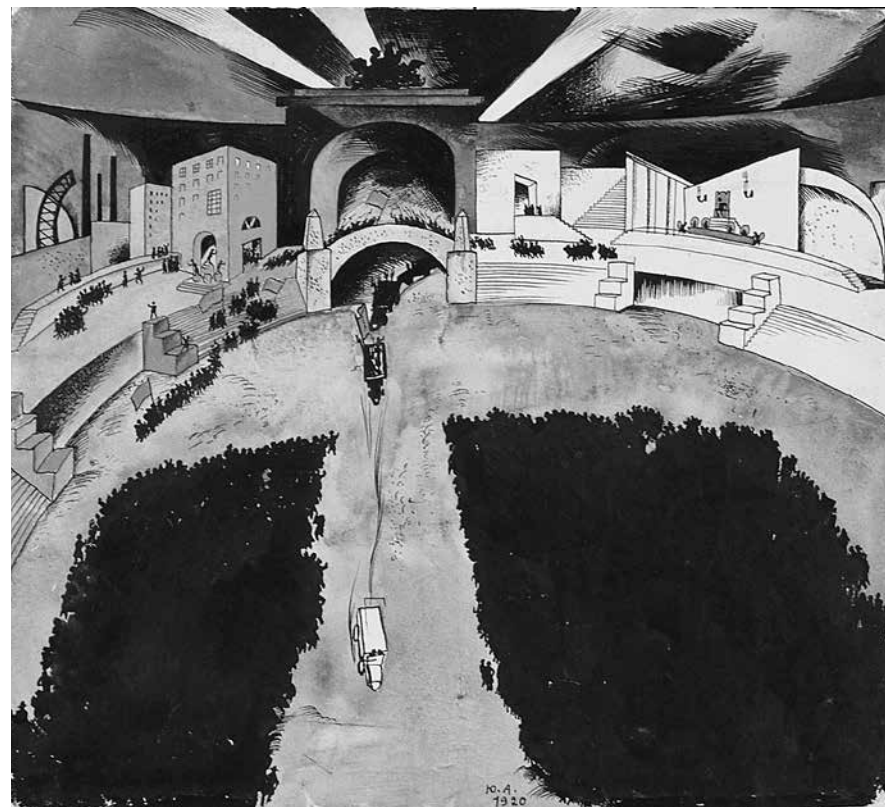
20 Там же.

Эта гетерогенная природа толп наделяла их разрушительной, взрывной силой и в культуре, и в социуме. Она сообщала любым действиям масс оттенок «сладкого ужаса», наделяя их двойственными и тревожными характеристиками.

В толпах-пятнах нет ни смыслового, ни эмоционального, ни структурного центра. В них нет ни определенного вектора движения, ни вожака, ни экстатического аффекта. Они аморфны. Внутри себя они однородны, но инородны и чужды по отношению ко всему внешнему для них. Они не столько движутся, сколько расплзаются, растекаются в пространстве. В неразличимости, в исчезновении в толпе индивидуального наглядно проступает действие энтропии. В то же время «черная толпа» наделена особого рода негативной выразительностью, особой аурой ужаса. Она может быть представлена и описана прежде всего с помощью негативных определений — бесформенность, неразличимость, исчезновение индивида. Ее выразительность в инертности, в ее поглощающей силе, в недифференцированности и непроницаемости. Такое изображение толпы («нечто темное») превращается, условно говоря, в не-изображение.

«Черная толпа» — один из образов, предвещающих в культуре модернизма тот интерес к бесформенному, который получит свое развитие и концептуальное оформление уже в 1930-е годы. Жорж Батай, с именем которого связана разработка концепции «бесформенного», рассматривал бесформенное как нивелирование всех усилий, связанных с классификацией и структурированием, присущих как индивидуальному сознанию, так и культуре в целом. Бесформенное — это то, что репрессировано, исключено из академического, рационального мира. В статье для Критического словаря журнала *Documents* Батай дал такое определение: «Бесформенное — это не только прилагательное, имеющее определенный смысл, но термин, служащий для того, чтобы деклассировать (изымать из классификации, системы), предполагая,

21 Статья «Бесформенное» (*Informe*) была опубликована в *Documents*, 1929, № 7, р. 382. Цит. по переводу в статье: Гальцова Е. Лаборатория авангардистской мысли: Критический словарь журнала «Документы» // Предельный Батай. Сб. статей/Отв. ед. Д. Дорофеев. СПб.: Изд. С.-Петербургского университета, 2006. С. 85. Ср. у Р. Краусс: «Бесформенное призвано помочь мысли устранить всякие подразделения, посредством которых понятия организуют реальность» (Краусс Р. С точки зрения фотографии // Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 229).



6. Юрий Анненков. *Взятие Зимнего дворца*. Эскиз оформления постановки на Дворцовой площади. 1920. Бумага, карандаш, акварель, гуашь, тушь. 24,9 × 27,5. ГЦТМ имени А.А.Бахрушина, Москва

что у каждой вещи есть форма. То, что он обозначает, не имеет прав ни в каком смысле, более того, бесформенное повсюду подавляют: его давят, как паука или червяка. В самом деле, для того чтобы академические мужи были довольны, надо, чтобы мир принял некую форму. <...> Напротив, если утверждаешь, что мир ни на что не похож и что он лишь *бесформен*, это означает, что мир — нечто вроде плевка или паука»<sup>21</sup>.



Конечно, концепция «бесформенного» Батая и культ бесформенного в среде сюрреалистов только отдельными гранями соприкасаются с проблематикой мифологии толп. Однако представляется не случайным тот факт, что сюрреалистический интерес к бесформенному исторически совпадает с формированием культуры, где господствуют «орнаменты масс» и «вкус к однородному в мире» (Беньямин), совпадает с новым типом социума, ориентированного на массы.

\*\*\*

Еще один вариант «черной толпы», оставляющей, как и у Серова, двойственное впечатление, появляется у Юрия Анненкова. В 1920-м году художник выполнил эскиз оформления Дворцовой площади в Петрограде для постановки Н. Евреинова «Взятие Зимнего дворца» (1920). (Ил. 6.) На рисунке большую часть огромного пространства площади занимают два черных потока или два черных пятна, представляющих участников грандиозного массового действия<sup>22</sup>. Движение гигантского черного роя, черной и непроницаемой массы человеческих тел создает двусмысленный эффект: рядом с победной эйфорией празднования юбилея революции возникает «нечто темное» и даже зловещее.

«Черная толпа» на рисунке Анненкова вызывает тревогу. Она родни страху бессознательного, смерти, потустороннего. Черные пятна толп «съедают», всасывают в себя отдельные человеческие фигуры, появляющиеся в некоторых местах у границ толпы. Черные массы превращаются в зловещую метафору действия энтропии, исчезновения индивидуального. Именно этот энтропийный эффект толп, поглощающих и стирающих индивида, был одним из самых распространенных и одновременно замалчиваемых мотивов в мифологии толп. Именно он оставлял травматичный след в персональном «опыте толпы». В той или иной мере каждый человек, живущий в современном обществе, оказывается причастен к «опыту толпы», каждый, погружаясь в жизнь «темной массы», отчасти теряет свое Я. Эффект вытеснения собственного «опыта толпы», собственного опыта разрушения Я, подобен вытес-

22 Рисунок Анненкова не связан прямо с каким-то моментом действия постановки, а представляет собой свободную фантазию-воспоминание художника. Впервые был опубликован в журнале «Красный милиционер», 1920, №14. Документальные кадры постановки Евреинова см.: <http://www.youtube.com/watch?v=eyrAQiTbLhI>.

нению страха смерти. В работе «Жуткое» (1919) З. Фрейд писал о связи всего зловещего с вытесненным: «Зловещее это в действительности не является чем-то новым или чуждым: это, напротив, нечто издавна известное душевной жизни, отчужденное от нее лишь под действием процесса вытеснения. <...> зловещее есть нечто такое, что должно было бы оставаться в сокровищах, но всплыло на поверхность»<sup>23</sup>.

«Черные толпы», условно говоря, выталкивали на поверхность, делали явным разрушительный и энтропийный опыт столкновения с массой или точнее — бытия массой. Еще одна причина возникновения ощущения жуткого, как считал Фрейд, — это ситуации «интеллектуальной неопределенности» относительно того или иного объекта. В разнообразных сочинениях, посвященных толпам, устойчивый круг ассоциаций, подрывавший их антропоморфность, создававший ситуации «интеллектуальной неопределенности», связан с сопоставлением поведения человеческих множеств и насекомых. Чаще всего эти сопоставления возникают в качестве аналогий для той парадоксальной коммуникации, которая существует в толпе: «Как среди пчел или птиц, целая стая которых при малейшем ударе крыла охватывается непобедимой паникой, точно так же и среди людей какое-нибудь душевное движение распространяется, благодаря внушению, только на основании того, что они видят или слышат»<sup>24</sup>.

Коллективное существование насекомых могло давать как негативные, так и положительные образы для человеческих толп. Однако такие аналогии неизменно сообщали двусмысленность в отношении к толпам, исподволь придавали им нечеловеческий характер.

В «черных толпах» на рисунке Анненкова (возможно, непреднамеренно) проступает также страх перед «толпой-актером», перед ее численностью, а точнее — неисчислимостью. О «страшном влиянии численности» в жизни толп писали многие авторы. С. Сигеле, например, замечал: «Численность будит в толпе зверские инстинкты и страсть к битвам»<sup>25</sup>. Экспансия масс, их постоянное разрастание устойчивая тема в мифологии толп. Вместо обретения формы толпы способны лишь к количественному росту. Своего рода экзальтация количества

23 Фрейд З. Зловещее. URL: [http://books.atheism.ru/files/freud\\_sinister.htm](http://books.atheism.ru/files/freud_sinister.htm) (дата обращения: 15.03.2017).

24 Сегеле С. Преступная толпа. Новосибирск: ИД «Сова», 2006. С. 57.

25 Там же. С. 75.



7. Артур Моул и Джон Д.Томас  
Живой дядя Сэм. Кэмп Ли,  
Вирджиния, 1919  
Фотография



8. Артур Моул и Джон Д.Томас  
Живая статуя Свободы. Кэмп Додж,  
Айова, 1918  
Фотография

или восторг перед эффектом множества в конце 1910-х и начале 1920-х годов становится частым мотивом в искусстве. В постановке Евреинова также многое зависело именно от эффекта массы, от гигантского количества участников и зрителей. В спектакле на Дворцовой площади было задействовано действительно большое количество людей. Некоторые авторы указывают цифру в 8 тысяч, другие говорят о 10 тысячах. «Коллективный артист» в инсценировке «Взятия Зимнего дворца» состоял из сотен солдат и матросов, профессиональных или самодеятельных актеров, студентов, артистов цирка и музыкантов.

Надо отметить, что проекты с участием колоссального количества людей осуществлялись и раньше. Например, американский фотограф Артур Моул и его помощник Джон Д. Томас в годы Первой мировой войны делали знаменитые «живые фотографии». (Ил. 7–8.) В их создании принимали участие десятки тысяч людей, выстроенных согласно опре-

деленному заранее плану<sup>26</sup> и образовывавших различные фигуры — портреты знаменитостей, национальные символы и знаки воинских частей<sup>27</sup>. Оперирование огромными человеческими массами уже в этих снимках представало как особый род пропагандистско-художественной деятельности, как особое искусство организации и структурирования бесформенного.

Конструирование из масс особого зрелища и отношение к массам как к новому материалу для творчества в постановке Евреинова, безусловно, находилось в русле этих тенденций. Однако, в отличие от статичных и неизменных фигур Моула и Томаса, спектакль на Дворцовой площади предполагал динамический и изменчивый образ масс, был рассчитан на их непосредственное участие в действии. Массы на Дворцовой площади не образовывали определенные и устойчивые фигуры, но двигались, действовали, и задача режиссера (художника) состояла в управлении и подчинении живой стихии толп. Режиссер за пультом, пожалуй, был главным (хотя и скрытым) героем этого зрелища. Управление толпами — тема, волновавшая всех, кто обращался к исследованию их психологии. Густав Лебон в качестве основного инструмента управления толпой рассматривал воздействие с помощью образов на воображение масс: «Каковы бы ни были идеи, внушенные толпе, они могут сделаться преобладающими не иначе, как при условии быть облеченными в самую категорическую и простую форму. В таком случае эти идеи представляются в виде образов, и только в такой форме они доступны толпе. <...> Толпа способна мыслить только образами, восприимчива только к образам»<sup>28</sup>.

26 Джон Томас делал разметку на земле и занимался расстановкой людей.  
27 Артур Моул начал свою деятельность фотографа в общине американской Христианской католической апостольской церкви, созданной проповедником Джоном Александром Доулом. Для своих последователей Доул построил недалеко от Чикаго специальный город — Сион. Именно в нем Моул начал свою карьеру фотографа. Гигантская церковь общины вмещала более десяти тысяч человек. Возможно, впечатления от толп молящихся, их ритмичных и одновременных движений повлияли на пристрастие Моула к массовым фотографиям. Его ранние снимки также представляли различные символические фигуры, но связанные с христианской тематикой (работы 1913–1916 годов — «Часы», «Корона»). В 1921 году он сделал «живую фотографию» Преподобного Доула. С 1917 года Моул работал по заказу американского правительства, делая «живые фотографии» на патриотические темы, в создании которых принимали участие военные. В создании «живой фотографии» «Американский щит» (1918) приняло участие самое большое число людей — 30 тысяч.

28 Лебон Г. Психология народов и масс... С. 144, 148.

Модель взаимодействия с толпой, базирующаяся на манипуляции и волевом подчинении человеческих множеств, складывалась не только в ранних теориях психологии толп, но также разрабатывалась в экспериментальных творческих практиках, подобных постановке Н. Евреинова<sup>29</sup>.

Вовлечение масс в само художественное действие — одна из ключевых особенностей инсценировки взятия Зимнего дворца. «Такое вовлечение в действие зрителей — величайшее достижение сценического искусства», — подчеркивал Евреинов<sup>30</sup>. Прямое действие и соучастие приходят в таких экспериментальных практиках на смену прежним репрезентациям масс, предполагавшим в той или иной степени отстраненное созерцание. Н. Коган, ученица К. Малевича, в одном из своих текстов витебского периода сформулировала новые устремления культуры: «Цель культуры “мы” — всемассовое творческое действие»<sup>31</sup>. «Культура “мы”», формирующаяся в разнообразных практиках конца 1910-х и начала 1920-х годов, явно тяготела к вытеснению созерцания и, напротив, актуализации действия и соучастия. Созерцание масс предполагает сторонний взгляд индивида, способный породить как страх, так и восторг перед толпами. Вовлечение во «всеобщее творческое действие» строит новую модель взаимодействия с толпами — в ней устранен механизм дистанцирующего созерцания и работают только аффектированное соучастие и совместное действие.

Точка зрения, воспроизведенная на рисунке Анненкова, дает основания предполагать, что он был сделан с того места (у Александровской колонны), где располагался управляющий состав (режиссер и его помощники), откуда звучали сигналы и указания для масс. Толпы, изображенные Анненковым, вероятнее всего — зрители, наблюдавшие за разворачивающимся на сценах зрелищем<sup>32</sup>. Но, как отмечали участники этого события, граница между зрителями и «коллективным актером» была достаточно подвижной: в какие-то моменты зрители по собственной

29 В первые годы после революции массовые постановки, осуществлявшиеся регулярно, были своего рода лабораторией управления массами. Среди наиболее значимых можно назвать массовые инсценировки: «Свержение самодержавия» (Петроград, 1919), «К мировой коммуны» (Петроград, 1920).

30 Евреинов Н. Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 5.

31 Коган Н. Черный квадрат как знак экономии (1920) // Experiment/Эксперимент. 1999. Vol. 5. P. 132.

32 Обычно указывают число зрителей примерно 150 тысяч человек.



9. Мстислав Добужинский  
Труд. Из серии *Городские сны*. 1918  
Бумага, графитный карандаш  
Частное собрание



10. Обложка журнала *Заревко*.  
1906. № 1



11. Обложка журнала *Вампир*.  
1906. № 2

инициативе могли включаться в аффектированное сопереживание и даже соучастие. Тем не менее рисунок Анненкова выпадает из модели «всемассового действия». В своей интерпретации взятия Зимнего художник воспроизводит дистанцированный взгляд индивида. Именно этот взгляд, это навязанное зрителю, рассматривающему изображение, дистанцированное созерцание масс входит в противоречие с установкой на вовлечение во «всемассовое творческое действие». Именно индивидуальный взгляд на «черные толпы» рождает тревогу.

В то же время в черных толпах-пятнах на рисунке Анненкова присутствует не только тайный страх толпы, но также попытка ее организации, оформления «некого темного». Толпы у Анненкова вписаны в геометрические фигуры, призванные структурировать бесформенную массу. Правда, эти фигуры нечеткие и готовы рассыпаться. Кроме того, черные пятна толп находятся в окружении геометрических конструкций сцены. Однако эти конструкции рядом с монолитными



12. Джеймс Энсор  
*Смерть, преследующая  
человеческое стадо*. 1896  
Офорт. 32 × 22,5

и непроницаемыми пятнами толп выглядят достаточно хрупкими и неустойчивыми. С этой точки зрения эскиз Анненкова, скорее, подрывает усилия, или точнее — иллюзии, организации масс. «Черные толпы» на его рисунке подавляют своей монолитностью и непроницаемостью. Используя выражение Бодрийяра, «они суть инерция и могущество»<sup>33</sup>, разрушающие усилия индивидуального рацио. Подавляющая сила толп у Анненкова очевидна по сравнению, например, с рисунком М. Добужинского «Труд» из серии «Городские сны» (1918) (ил. 9), где также представлены массы с сомнительной антропоморфностью — люди-насекомые, перемещающиеся в пространстве фантастической машинерии города. У Добужинского очевидно господство мощи города, его

33 Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург, 2000. С. 7.



13. Борис Кустодиев  
Москва. I. Вступление  
Иллюстрация из журнала *Жупел*.  
1905. № 2

геометрических форм и его механической силы. У Анненкова масса, ее численность, ее непроницаемая тьма, ее «сила инертного» (Бодрийяр) и ее сомнительная антропоморфность — все эти негативные, устрашающие характеристики толпы значительно превосходят энергию и мощь рациональных конструкций и форм города.

\*\*\*

Черная, бесформенная толпа, возникающая в некоторых произведениях, связанных с революционными событиями, вызывает ассоциации с образами смерти, разрушения, «руинирования» субъекта. Однако не только сюжет — кровавый расстрел или пик революционных бата-



14. Борис Кустодиев  
Большевик. 1920  
Холст, масло. 101 × 141  
Государственная Третьяковская галерея

лий — обещает эту смерть. Она уже изначально присутствует, угадывается в самой «темной массе», в ее энергии поглощения и уничтожения индивида. У Серова и Анненкова энтропийный эффект черной массы проступал в самом изобразительном языке, в его негативной выразительности: непроницаемости толпы, неразличимости индивида в черном пятне. Однако существовал еще один вариант репрезентации ужасного зрелища толпы: обращение к аллегории, к знакомому образу-знаку, вызывающему ужас, и даже — запрограммированному на ужас.

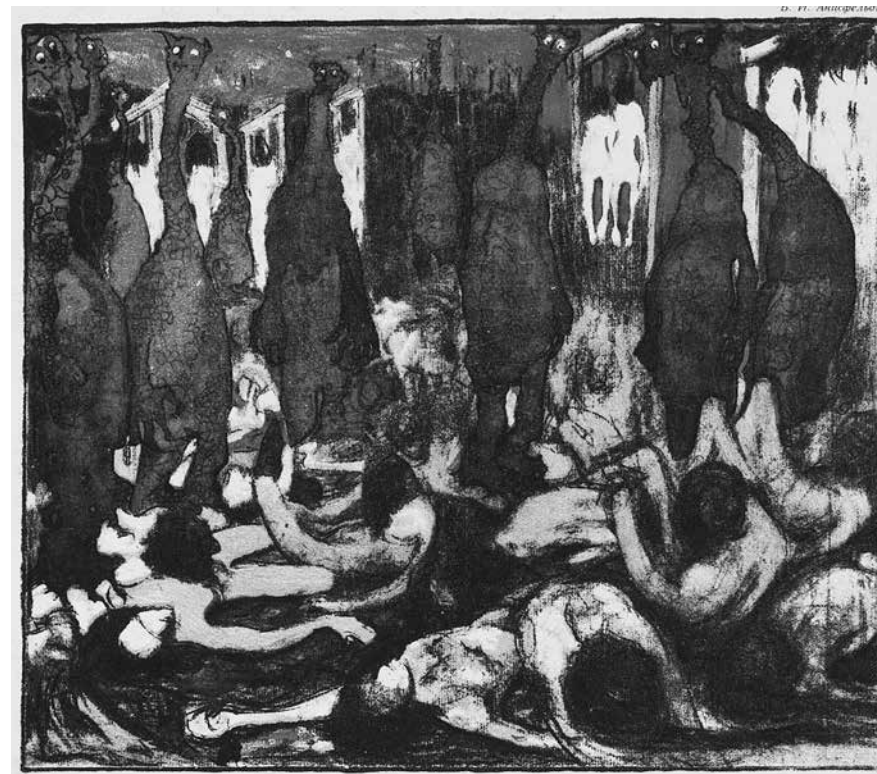
Одним из самых распространенных аллегорических образов, связанных с событиями 1905 года в России, стал человеческий скелет. Скелет (смерть) появляется во множестве журнальных иллюстраций в 1905–1906 годах. (Ил. 10–11.) Как правило, этот образ не вызывает ни страха,

ни сильных эмоций. Он существует как условный и отстраненный знак. Кроме того, он обладает определенной двойственностью, так как невольно связывается со множеством предшествующих «декадентских» изображений. Что-то эстетски жеманное в этом образе часто сохраняется даже в драматичных изображениях революционного времени. Один из самых жутких образов в ряду этих массово тиражируемых знаков смерти появляется на рисунке Бориса Кустодиева «Москва. I. Вступление» для журнала «Жупел» (1905. № 2). (Ил. 13). В значительной степени этому эффекту способствовало соединение условного аллегорического образа с «черными толпами».

Смерть и толпа — основной мотив рисунка Кустодиева — уже привлекал внимание художников. В конце XIX века Дж. Энсор создал работу «Смерть, преследующая человеческое стадо» (1896). (Ил. 12.) Сгинувшая домами на узкой городской улице испуганная толпа бежит, пытаясь укрыться или ускользнуть от преследующей ее Смерти. Б. Кустодиев, по сути, воспроизвел эту схему в своем рисунке — Смерть и толпа, зажатая на городских улицах. Однако есть существенная разница. Смерть у Кустодиева уже не парит над толпой, не преследует ее. Теперь она похожа на метафору или аллгорию самой толпы. Она не несется над толпой, а скорее, являет ее часть. Можно сказать, что она и есть «душа толпы» или некий дух толпы, вырвавшийся из черной бесформенной массы у нее под ногами. Двусмысленность — сочувствие и в то же время страх сопутствует и этому образу революционных масс.

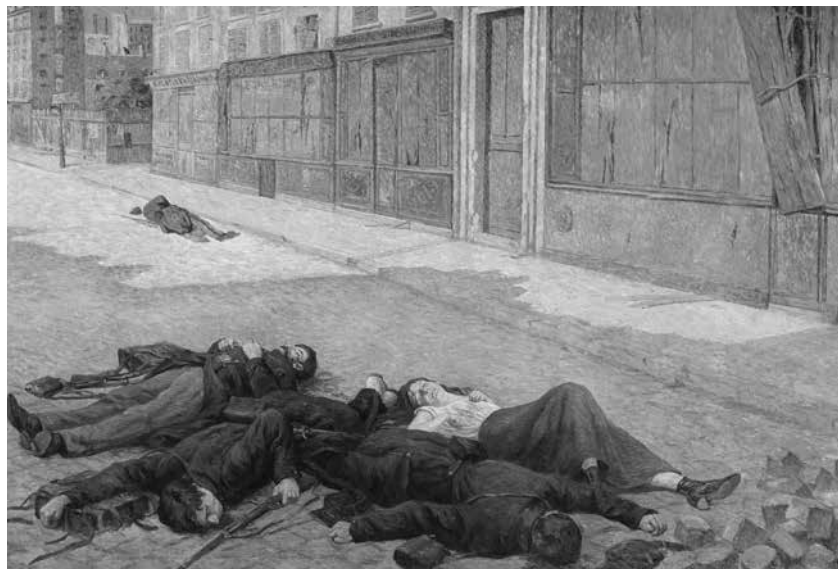
Через несколько лет Кустодиев вновь обращается к этой композиционной схеме в известной картине «Большевик» (1920). (Ил. 14.) Скелет-смерть, вырвавшийся из кровавого месива «черной толпы», теперь сменяет гигантская фигура уверенно шагающего «большевика». Он также вырастает из бесформенной гущи «черной толпы», кишашей у него под ногами, также является персонификацией «души толпы». Вместо кровавого облака за его спиной теперь развивается огромный красный стяг. Прямая визуализация «большевизма» в гигантской фигуре продолжает распространенную еще в XIX столетии традицию репрезентации человеческих множеств через фигуры-аллгории. В 1920–1930-х годах на смену условным аллегорическим фигурам, представляющим массы,

34 Москвичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. М.: Академический проект, 2011. С. 9.



15. Борис Анисфельд  
Рисунок на обложке журнала *Жупел*.  
1905. № 1

чаще всего приходят образы конкретных вождей. По словам С. Москвичи, вождь «является массой, ставшей человеком»<sup>34</sup>. Такие фигуры-аллгории можно рассматривать как один из инструментов, позволяющих нивелировать или сгладить негативный эффект анонимной, безликой массы. И если «лицо» толпы (Смерть) на рисунке 1905 года вызывало ужас, то на картине 1920 года (большевик) производило впечатление сокрушительной силы и праздничной эйфории. «Двойники» (Смерть и большевик) у Кустодиева порождают уже упоминавшуюся ситуацию «интеллектуальной неопределенности» — страха или восторга, которая



16. Максимилиен Люс  
Парижская улица, май 1871 года  
1903–1905. Холст, масло. 162 × 237  
Музей Орсе, Париж

способствует, как считал З. Фрейд, возникновению ощущения присутствия жуткого. Это специфическое двойничество, на мой взгляд, не могло быть случайным. Работы Кустодиева 1905 и 1920 годов, складываются в своего рода диптих, представляющий двойственное, расщепленное ощущение эйфории и страха, связанное с активностью масс.

\*\*\*

«Черные толпы» — нечто живое, но лишённое отчетливой антропоморфности, оформленности. С утратой субъектности и деформацией индивидуальной телесности в толпе связан еще один устойчивый мотив — мертвые тела. Груды трупов, у которых часто деформированы анатомические признаки человеческого тела, — мотив, постоянно сопровождающий историю деяний толпы. Этот мотив, конечно, связан



17. Эрнест Месонье. Баррикада.  
Улица Мортеллери, июнь 1848  
года. 1850. Холст, масло. 29 × 22  
Лувр, Париж



18. Сергей Иванов. Расстрел. 1905  
Холст, масло. 69 × 61  
Государственный центральный  
музей современной истории России,  
Москва

не прямо с деятельностью масс, а метафорически. Он представляет не действующую толпу, а ее «руину». Такие толпы-руины появляются у Э. Делакруа («Свобода, ведущая народ», 1830), Э. Месонье («Баррикада», 1850), а в начале XX века у М. Люса («Парижская улица», 1903–1905) или на рисунке Б. Анисфельда для обложки журнала «Жупел» (1905. № 1). (Ил. 15–17.) Часто такие «руины» толпы оставляют впечатление «интеллектуальной неопределенности»: живое или мертвое, человеческое или нечеловеческое. В воспоминаниях Гинцбурга о 9 января 1905 года также возникает ситуация неопределенности в восприятии убитого на улице, описанного как бесформенная масса: «Часть толпы бежит в Академический переулок. Прямо против меня, в том месте, где улан мерно и часто ударял шашкою, лежит что-то черное, скомканное. Что это? “Убитый”, — подсказывает кто-то. И я с ужасом различаю изуродованное тело»<sup>35</sup>.

Близкий этому описанию образ мертвого тела как «чего-то черного, скомканного» появляется на известной картине С. Иванова «Расстрел» (1905). (Ил. 18.) Похожий эффект неразличимости человеческих тел отмечают на картине Э. Месонье «Баррикада» (особенно в акварельном рисунке — Париж, Музей Орсе). Маленький формат картины способствовал эффекту неопределенности, не позволяя зрителям сразу рассмотреть и опознать тела убитых. Тела защитников баррикады сливались с грудой камней, с мостовой, превращаясь в какую-то «темную массу». Наконец, рисунок Б. Анисфельда также следует этой модели затрудненной идентификации, затрудненного различения человеческих тел.

Такие «руины» толпы, ускользающие от определенности, представляют важный элемент в той цепочке ассоциаций и сопутствующих образов, которые не просто сопровождают мифологию толп, но в значительной степени ее формируют, в частности, создавая специфическую ауру ужаса, связанную с толпами<sup>36</sup>. Мотив мертвых тел, сопутствующий активности масс, можно рассматривать как бессознательную оговорку или автоматическую ассоциацию, настойчиво воспроизводящуюся в культуре и указывающую не только на страх индивида перед толпой, но и на двоящуюся природу самой толпы, всегда балансирующую между живым организмом и механическим агрегатом. Нечто, но не понятно — человек или еще что-то, живое или безжизненное — такой мотив нередко возникает в рассуждениях о толпах. Именно это свойство часто сообщает ужас сценам, связанным с активностью масс.

Помимо толп-руин (мертвых тел) в ассоциативном ряду, сопутствующем мифологии толп, следует назвать еще один известный и широко распространенный образ жуткого — ожившая кукла, автомат. В мифологии толпы этот мотив, условно говоря, оказывается перевернут. В толпе с живым человеком происходит регресс к автомату, кукле. «Бессознательный автомат, повинующийся внушениям» — таково известное определение человека в толпе, данное Г. Лебоном<sup>37</sup>. В «одухотворенной толпе» к обычному индивиду добавляется еще «нечто», обнаруживается

35 Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1. С. 190.

36 З. Фрейд: «Особенно благоприятное условие для возникновения зловещих чувств, когда пробуждается интеллектуальная неопределенность в том, является ли нечто одушевленным или безжизненным, и когда сходство безжизненного с живым заходит слишком далеко». См.: Фрейд З. Зловещее. URL: [http://books.atheism.ru/files/freud\\_sinister.htm](http://books.atheism.ru/files/freud_sinister.htm) (дата обращения: 15.03.2017).

37 Лебон Г. Психология народов и масс... С. 206.

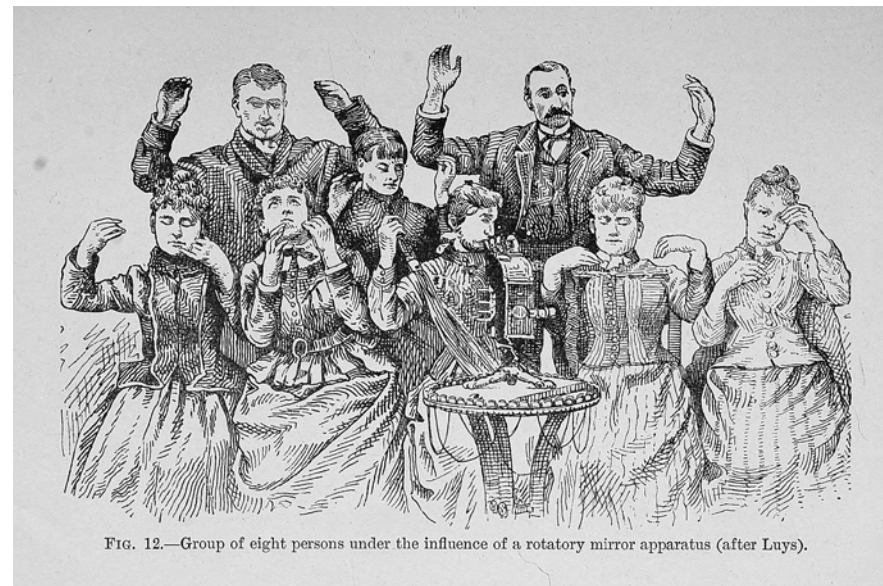


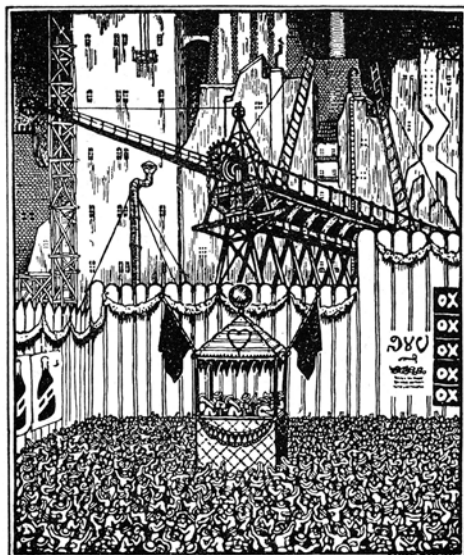
Fig. 12.—Group of eight persons under the influence of a rotatory mirror apparatus (after Luys).

19. Группа из восьми человек под воздействием аппарата с вращающимися зеркалами Жюль-Бернара Люиса  
Иллюстрация из кн.: Hart E. A. Hypnotism, mesmerism and the new witchcraft. London, 1896

что-то «чужое» и механическое и в его реакциях, и даже в его манере двигаться или жестикулировать.

Еще один важный образ ассоциативного ряда, сопровождающего мифологию толп, связан с «иконографией истерии». Как утверждали многие исследователи психологии толп, индивид в толпе подобен человеку в состоянии сомнамбулического сна или истерического припадка. «Стая диких эпилептиков» — так И. Тэн именовал революционные толпы. Такие состояния нередко вызывают у внешнего наблюдателя чувство страха и ужаса. З. Фрейд писал о «зловещем впечатлении от эпилепсии, от безумия»: «Непосвященный видит в них перед собой проявление таких сил, о существовании которых в своем ближнем он и не догадывался, но едва заметное движение которых в отдаленных





20. Мстислав Добужинский  
Праздник. 1907  
Иллюстрация из Литературно-художественного альманаха  
Издательства «Шиповник». 1907, кн. 1

закоулках собственной личности он, однако, в состоянии смутно почувствовать»<sup>38</sup>. Это присутствие чего-то скрытого в обычных состояниях и поступающего, визуализирующегося во время припадка вызывает ужас и одновременно притягивает, завораживает.

Европейская культура уже в XIX столетии была увлечена наблюдениями за специфической экспрессией душевнобольных. «Фотографическая иконография Сальпетриера» Бурнвиля и Реньяра, фотографии экспрессивных лиц-масок Дюшена, демонстрирующие механическую природу человеческих эмоций, были важными вехами научной мифологии, обещавшей с помощью рациональных методов освоить темные и неисследованные территории человеческого организма и психики. В 1870-е годы Ж.-М. Шарко организует свои знаменитые публичные лекции-демонстрации, на которых показывает широкой публике механику истерии. С помощью электростимуляции и гипноза Шарко искус-

ственно вводил своих пациентов в состояние истерических припадков. Во время этих публичных «спектаклей» «экспрессивные скульптуры» (так Шарко называл истериков в состоянии каталепсии) действовали под гипнозом, автоматически и послушно воспроизводили ту или иную заданную им экспрессивную внешнюю форму, не связанную с их реальными переживаниями<sup>39</sup>. Шарко рассматривал гипнотические состояния как разновидность нервной болезни или как искусственную истерию. «Одухотворенные толпы», всегда пребывающие в гипнотическом состоянии, всегда действующие под влиянием внушения, являли собой образ коллективной истерии. Сопоставления толп с сомнамбулами и истериками отсылали к образам психиатрического театра Шарко с его механической, противоестественной пластикой, к образам двусмысленных, отчужденных и тайных двойников, скрытых в человеческом существе. И более того, образ человека толпы в значительной степени формировался под влиянием идей и практики научных «спектаклей» Шарко. Захватывающая и наводящая ужас механика человеческого поведения в толпе и на научных шоу обнаруживали общие свойства: истерик, как и человек толпы, оказывался подобен «иррациональному автомату», свободному от собственного Я, индивидуальной души и воли. (Ил. 19.)

38 Фрейд З. Зловещее. URL: [http://books.atheism.ru/files/freud\\_sinister.htm](http://books.atheism.ru/files/freud_sinister.htm) (дата обращения: 15.03.2017).

39 Один из свидетелей этих публичных демонстраций так вспоминал еженедельные шоу в Сальпетриер: «Я редко пропускал знаменитые вторники профессора Шарко в Сальпетриер, которые в то время посвящались главным образом его "большой истерии" и "гипнозу". В набитой битком большой аудитории собирался "весь Париж" — писатели, журналисты, известные актеры и актрисы, дамы полусвета, которых влекло сюда патологическое любопытство и желание своими глазами увидеть поразительные чудеса гипноза. <...> Некоторые из гипнотизируемых, без сомнения, были настоящими сомнамбулами и, пробуждаясь, покорно совершали все то, что им было приказано сделать, пока они спали. Однако куда больше среди них было обманщиц, которые прекрасно знали, чего от них ждут, и с большим удовольствием морочили зрителей и врачей своими фокусами, в чем им немалым подспорьем служила присущая всем истерикам хитрость. Они в любой момент были готовы устроить припадок по всем правилам классической "большой истерии" Шарко, с "мостами" и всем прочим или продемонстрировать три его знаменитые стадии гипноза: летаргию, каталепсию, сомнамбулизм — все придуманные прославленным Мэтром и почти нигде, кроме Сальпетриер, не наблюдавшиеся. Одни с удовольствием нюхали нашатырный спирт, когда им говорили, что это розовая вода, другие ели уголь, если его называли шоколадом, одна ползала на четвереньках и яростно лаяла, когда ей внушали, что она — собака, махала руками, старалась взлететь, когда ее превращали в голубя, или с криком ужаса подбирала платье, когда к ее ногам бросали перчатку и внушали, что это змея. Другая рассказывала, держа в руках цилиндр, качала его и нежно целовала, если ей говорили, что это ее ребенок». См.: Мунте А. Легенда о Сан-Микеле. URL: <http://www.kulichki.com/moshkow/INPROZ/MUNTE/sanmigele.txt> (дата обращения: 15.03.2017).

Своеобразная «иконография истерии», как отмечают многие исследователи, оказала определенное влияние на искусство<sup>40</sup>. Механическая мимика, неестественные экспрессивные позы и жесты проникали и в изобразительное искусство, и в театр, и в кинематограф. Психология толп, наряду с научными мифологиями гипноза и истерии, участвовала в формировании нового субъекта «культуры “мы”». Искусство, впитывая эту мифологию, оказывалось не только пассивным отражением коллективных страхов или иллюзий, но постепенно меняло свою традиционную природу, включаясь в коллективную работу по производству этой новой «культуры “мы”».

Мертвые тела, живые автоматы и «иконография истерии» — своеобразные спутники масс — могут рассматриваться как еще один источник негативной выразительности толп. Этот круг образов-ассоциаций формировал специфическую эмоциональную атмосферу, окружавшую толпы и соединявшую эйфорию и ужас, восторг и страх. Рисунок «Праздник» (1907) М. Добужинского (ил. 20), где масса искаженных тел, не то марионеток, не то насекомых, заполнившая городскую площадь, захвачена не то радостным танцем, не то дракой, не то коллективным приступом истерии, оставляет как раз такое двойственное впечатление «сладкого ужаса».

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бакунин М. Исповедь и письмо Александру П. М.: Гос. изд-во, 1921.
2. Батай Ж. Психологическая структура фашизма // Новое литературное обозрение. 1995. № 13.
3. Беньямин В. Сладкий ужас // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000.
4. Беньямин В. Автор как производитель // Логос. 2010. № 4 (77).
5. Бодлер Ш. Поэт современной жизни (1863) // Шарль Бодлер. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.
6. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Екатеринбург, 2000.

7. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2 т. Ленинград: Художник РСФСР, 1971.
8. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
9. Лебон Г. Психология народов и масс. М.: Академический проект, 2011.
10. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. М.: Академический проект, 2011.
11. Сегеле С. Преступная толпа. Новосибирск: ИД «Сова», 2006.
12. Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи. М.: Культурная революция, 2006.
13. Jonsson S. Crowds and Democracy: The Idea and Image of the Masses from Revolution to Fascism. New York: Columbia University Press, 2013.
14. Didi-Huberman G. Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 2003.
15. McCarren F. Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.

40 См.: Didi-Huberman G. Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 2003; McCarren F. Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.