

Типология вандализма

*Tempus edax, homo edacior*⁹⁹

Любые творения человека приходят в упадок, такова их судьба. Поэтому в практике охраны наследия, когда принимаются конкретные решения о внесении объектов в списки ценностей, немалое значение имеет длительность их предполагаемого существования. Кроме того, как известно, слишком активное использование тоже разрушает ценности, например, объекты религиозного культа часто целуют, к ним прикасаются, и из-за этого они могут портиться. Однако человеческий фактор здесь важен и по другим причинам: необходимо проанализировать и противоположность охраны наследия – случаи сознательного или неосознанного уничтожения культурных ценностей.

«Гуманитарные науки, чтобы сформироваться, должны были опираться и на негативный опыт: лингвистика появилась, когда начала изучать афазию (невозможность говорить), психология памяти – когда стали исследовать амнезию, социология началась с исследований самоубийств. Кажется, что гуманистика не могла бы открыть позитивных ценностей без опыта, в котором проявляется утрата этих ценностей», – писал исследователь творчества Мишеля Фуко Фредерик Грос. Это замечание можно смело отнести и к обстоятельствам формирования охраны наследия: ведь недаром первый устав об охране памятников, выпущенный в Новое время государством, вышел во Франции во времена Великой революции¹⁰⁰. Не случайно здесь же родился и термин «вандализм», пущенный в оборот аббатом Грегуаром, обеспокоенным решительным уничтожением наследия монархии, Церкви и знати. Таким образом, можно обнаружить внутреннюю связь между *памятью / амнезией*, с одной стороны, и охраной / *вандализмом* – с другой.

Большинство европейских языков имеют два термина для обозначения этого явления – «иконоборчество» и «вандализм». В их употреблении до сих пор встречается немало путаницы. Можно ли поклоняться вещам, сделанным руками человека, которые изображают божество? Угроза ереси и того, что иконы могут заменять Бога, ведет к идолопоклонству. Иконоборчество особенно ярко проявилось в Византии в VIII-IX вв. Той же логикой пользовались и во время Реформации, когда в странах или регионах, где победил протестантизм, уничтожалось наследие католицизма. В этот период иконоборчество получило дополнительный смысл не только как отрицание идолопоклонства, но прежде всего как критика искусства, предназначенного для роскоши и возвеличения политических и экономических сил за счет бедных. Деятели Реформации, особенно в Англии, обосновывали свои действия протестом против шикарного убранства католических костелов¹⁰¹.

Итак, термин «иконоборчество» более подходит к уничтожению объектов религиозного характера, а «вандализм» – светского, хотя тут следует обратить внимание на саму мотивацию и аргументацию агрессоров против произведений искусства. Религиозные объекты тоже могут уничтожаться не вследствие угрозы идолопоклонства, а по политическим или иным причинам: как символы ненавистной власти, как объекты для наживы, грабежа. Например, колокола церквей во время войн часто использовались для отливки пушек, пуль и иного оружия. Термин «иконоборчество» также более подходит к произведениям живописи и скульптуры, а «вандализм» – к произведениям искусства вообще, потому что вандалы уничтожали не только артефакты, здания, но и целые города. Кстати, именно последний термин более известен во многих странах и языках.

Сегодня актуальность обоих терминов свидетельствуют о расширяющемся поле значений этого явления. Употребление того или другого из них зависит от мотивов,

⁹⁹ Время съедает (памятники), но наизлейший их враг – человек (лат.).

¹⁰⁰ Yvon Lamy, *Du monument au patrimoine. Matériaux pour l'histoire politique d'une protection*. Genèses, 1993, no. 11, p. 50-81.

¹⁰¹ Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation...*, p. 40-46.

которыми руководствуется исследователь для объяснения этого действия. Исторически термин «иконоборчество» употреблялся тогда, когда речь шла о Византии и Реформации. Ко временам Великой французской революции (ВФР) и модернизма чаще применяют термин «вандализм», иногда – «революционный вандализм».

Историк искусства Луи Рео попытался конкретизировать это понятие так: «Сегодня неуважительным термином «вандализм» мы называем не только непосредственную деструкцию памятников, имеющих художественную ценность или вызывающих облагораживающие их исторические воспоминания, но и изменение их окружения (информационный вандализм), их перенос (эльгинизм¹⁰²) или переделку (реставрационный вандализм). Кроме того, вандализмом мы будем считать уничтожение не только произведения рук человека, но и природных местностей»¹⁰³.

Юлиус фон Вег противопоставляет индивидуальный вандализм системному иконоборчеству. Кроме того, термин «иконоборчество» ценностно более нейтрален, а «вандализм» всегда имеет негативную коннотацию и связан со слепотой, необразованностью, глупостью, недостатком вкуса и благородства вандалов (подобно различию «эротики» и «порнографии»). Уже само слово «вандал» грозит вытеснить названных им субъектов из разряда цивилизованных людей.

Из-за этих негативных коннотаций термин «вандализм» не очень подходит для научного дискурса. Кроме того, хотя иногда вандализмом называются и разные хулиганские действия, например разрушение телефонных кабинок, скамеек или уличных фонарей, – это специфический термин, тесно связанный с категориями «искусства» и «символа». Для разрешения этой путаницы более нейтральным является термин «уничтожение искусства», который избрал в качестве названия своей книги итальянский искусствовед Дарио Гамбони¹⁰⁴. Однако здесь тоже возникает немало вопросов. Что мы будем называть «уничтожением искусства»? Охватит ли этот термин всю палитру действий, направленных против произведений искусства? Ведь артефакт может быть скорее испорчен и запущен, чем физически уничтожен, кроме того, над ним можно и символически надругаться. Но тогда, может быть, более уместным было бы обозначить это как «плохое поведение»? Кроме того, иногда намерение и результат не совпадают: вещь или постройку хотели уничтожить, а удалось только испортить, или наоборот, «уничтожение» может произойти без такого намерения. Между тем если художественное произведение интегрально со своим контекстом, то как оценивать его перенос в другое место или существенное изменение его окружения? Подобные проблемы возникают в случае придания произведению новой функции. Например, в Индии в музеях посетителям запрещается производить религиозные ритуалы с экспонирующимися в них статуями божеств. Однако разве такое изменение когнитивного и символического контекста объектов почитания после помещения их для хранения в музей не является определенным видом вандализма? И наоборот, советский режим возвел в статус религиозного культа секуляризированной религии поклонение останкам Ленина...

Если так трудно дать четкое определение понятию «уничтожение», то еще сложнее обстоит дело с понятием «искусство». Ведь для одних некий объект будет примером «хорошего» искусства, другие же будут его считать «плохим», «безвкусней», «китчем» или вообще откажутся придать ему статус произведения искусства.

Учитывая такие сложности в определениях, может, попытаться понять феномен вандализма, опираясь на теорию девиантного поведения¹⁰⁵? Тогда будет логичнее думать не «что такое вандализм», а «в каких ситуациях он происходит и какие конкретно действия могут считаться актами вандализма?».

¹⁰² Слово возникло из имени посла Великобритании в Греции лорда Томаса Б. Элгина, приказавшего снять барельефы Пантеона и кариатиды Эрехтеона и переправить их в Англию.

¹⁰³ Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les Monuments détruits de l'art français*. Paris, Editions Robert Laffont, 1994, p. 13.

¹⁰⁴ Dario Gamboni, *The Destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London, Reaktion Books, 1997.

¹⁰⁵ Палитру социологических объяснений вандализма приводит А. Скороходова. Подробнее см.: Анастасия Скороходова, *Вандализм*, http://www.gumer.info/bi-bliotek_Buks/Sociolog/Skoroh/Vandal.php. (2008 04 12)

Очевидно, что исследования этого противоречиво оцениваемого явления неизбежно междисциплинарны. Интересно, что большинство историков XIX – начала XX в. долго были склонны обходить феномен уничтожения искусства, поскольку считали это своеобразным табу, темой, не подлежащей обсуждению. Поэтому им больше интересовались социологи, криминалисты, психиатры и психоаналитики. Однако в первых двух случаях специалисты скорее занимались механизмами агрессии, а в психиатрии и психоанализе этот феномен объяснялся через призму процессов символизации. Принимая это во внимание, следует выделить аспекты коллективного и индивидуального, сознательного и неосознанного вандалистского поведения. Очень важен и фактор исторического чередования осознания и общественного признания искусства (вандализм как случай непризнания определенного стиля, вида, течения, школы).

Характерно, что в книге, изданной в 1915 г., в которой, пожалуй, впервые была предпринята попытка обобщить явления уничтожения искусства, венгерский историк Юлиус фон Вег описал этот феномен в свете не истории искусства, а истории культуры¹⁰⁶. Позднее Хорст Бредекамп трактовал искусство как «посредника социальных конфликтов» и объяснил, как то, что мы считаем «чистым» искусством, исторически получает те или другие значения¹⁰⁷.

В академическом дискурсе сложно сохранить нейтральность и отказаться от попыток оценки вандализма без его анализа. Уже в Византии иконоборцев осуждали как святотатцев. В эпоху Реформации на них смотрели как на грубых невежд, жертвой которых искусство становится даже больше, чем религия. Санкюлоты Великой французской революции тоже чаще всего изображаются как деклассированные и криминализованные элементы, необразованные и некультурные люди, противники не столько тирании, сколько красоты и культуры вообще. В этом плане довольно типичным осуждением вандализма является книга французского искусствоведа /иуи Рео, опубликованная в 1959 г.¹⁰⁸ В книге очерчены две цели: заполнить пробелы французской истории искусства и особенно истории архитектуры, представляя утерянные произведения, и осудить уничтожение произведений искусства вообще, стремясь предотвратить повторение таких случаев в будущем, или, иначе говоря, заранее делегитимировать подобную практику. Политическим идеалом Рео было иерархически стабильное общество, в котором низменные инстинкты толпы могут быть подвластны социальному контролю, а высокая культура занимает привилегированное положение, поддерживается и развивается. Таким образом, произведение Л. Рео, будучи в информационном смысле очень солидным и исчерпывающим, имело очевидные полемические и дидактические замыслы.

Как теоретически, так и политически противоположную позицию занимал не менее важный сборник эссе Мартина Варнке, вышедший в 1973 г., где автор попытался обобщить понятие «иконаборчество» (нем. *Bildesturm*)¹⁰⁹. В нем утверждается, что целью исследования был поиск исторических корней феномена, приведший к мысли, что любое критическое отношение к искусству становится своеобразным проявлением иконаборчества.

И эти, и другие авторы приводили пояснения и классификации данного феномена. При его типологизации мотив и намерение становятся главными инструментами познания. Поэтому большой ошибкой было бы считать вандализм бессмысленным и однородным действием. Принимая это во внимание, можно различать «идеологический» и «конвенциональный» вандализм, который делится еще на «алчный», «тактический», «карательный» или «мстительный», «игровой» и «злой»¹¹⁰. Можно также различать подвиды вандализма, учитывая его контекст: политический, социальный, художественный, эстетический, коллективный или индивидуальный.

¹⁰⁶ Julius von Wégh, *Die Builderstürmer. Eine kulturgeschichtliche Studie*. Strassburg, 1915.

¹⁰⁷ Horst Bredekamp, *Kunst Als Medium Sozialer Konflikte: Bilderkämpfe Von D. Spätantike Bis Z. Hussitenrevolution*. Suhrkamp, 1975.

¹⁰⁸ Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les Monuments détruits de l'art français*. Paris, Editions Robert Laffont, 1994.

¹⁰⁹ Martin Warnke, *Bildersturm. Die Zerstörung d. Kunstwerks*. München, Hanser, 1973.

¹¹⁰ S. Cohen, *Sociological Approches to Vandalism, Vandalism: Behavior and Motivations* (ed. by C Levy-Leboyer), Amsterdam, 1984, p. 51-61.

Л. Рео акцентировал значение мотивов и попытался классифицировать психологические стимулы вандализма, выделяя оправданные и неоправданные, сознательные и неосознанные его мотивы. Приводимые Л. Рео мотивы воспринимаются как каталог великих грехов: доминируют алчность, зависть, злоба, нетерпимость, глупость и не преследующий никакой нужды «животный инстинкт разрушения». Больше всего распространены, как известно, полусознательные и публично непризнаваемые мотивы (практиковавшийся со времен фараонов Древнего Египта *damnatio memoriae*, когда стирались памятные знаки более раннего политического режима), нетолерантность и просто невежество (осквернение памятников краской, надписями как определенная форма их профанации или, наоборот, «символического присвоения»). Известны случаи, когда некоторые объекты или здания были приговорены к уничтожению только вследствие вызываемых ими ассоциаций как «ответственные» за связанные с ними события. Так, например, случилось с Бастилией.

И наоборот, сознательные, публично декларируемые мотивы вандализма, как правило, прикрываются «благими намерениями». Во имя защиты религиозной или светской морали, сентиментальности, хорошего вкуса, гигиены, экономического прогресса производится намеренная деструкция, несколько не уступающая злонамеренному вандализму¹¹¹. Еще Х. де Монталамбер предлагал различать «деструктивный» и «реставрационный» вандализм, разделяя таким образом «негативные» и «позитивные» разрушения.

Иное различие основано на отношениях силы: производится ли вандализм «снизу» (самими представителями общества) или «сверху» (политической и экономической элитой). В первом случае он часто проявляется как фрагментарные, неорганизованные и brutальные выпады при ослаблении социального контроля или в труднодоступных для него местах. Во втором, скорее, стремятся к тотальному уничтожению неудобных символов и объектов и использованию легальных и системных процедур, регулирующих их отбор, способы расправы и применение их сырья после уничтожения. На этом основано разделение и «законности/незаконности» вандалистских действий. Все же в обоих случаях древние символы чаще всего явно пытались заменить новыми.

Можно различать мотивы и методы уничтожителей искусства, наиболее обоснованные политически, экономически и культурно. Однако институты и индивиды, структуры и конъюнктуры здесь могут тесно переплетаться. Поэтому Д. Гамбони, составляя свою книгу, опирался на такие категории, как *мотивы* (политические и др.), *деятели* (имеющие политическую, административную или экономическую силу), *пространственный* или *институциональный контекст* (публичное пространство, музеи), *цели* (украшения, модернизация, польза), *вид* и *функция* (архитектура, сакральное искусство)¹¹². Агрессивные мотивы могут быть выражены эксплицитно или имплицитно, более или менее идеологически или лично; агрессоры могут быть индивидуальными или групповыми; действовать открыто и публично или скрыто и анонимно; опираться или нет на ту или иную силу и авторитет; их действия могут быть более или менее агрессивными, непосредственными или опосредованными, видимыми или скрытыми, легальными или нелегальными; их мишенью может быть частная или общественная собственность, которая трактуется как привлекательная или, наоборот, «оскорбительная», признается искусством или нет, осознается как автономная или связанная с определенными группами и ценностями.

Эти абстрактные оппозиции могут быть относительными и в отдельных случаях переплетаться. Основная из них – оппозиция созидания и уничтожения. Однако здесь тоже много неясностей. Например, пища готовится, а в случае «высшей кухни» и создается для того, чтобы тут же быть «уничтоженной». Подобным образом создаются и духи, и некоторые формы современного искусства... Кроме того, как уничтожение, так и созидание могут производиться в определенные повторяющиеся периоды (например, периодическое обновление старых зданий, их модернизация, т.е., собственно говоря, переделка). Некоторые из этих вторжений стремятся облегчить и продлить существование мест или объектов, другие – сократить или прервать его (это

¹¹¹ Louis Réau, *Histoire du vandalisme...*, p. 13-26.

¹¹² Dario Gamboni, *The Destruction of Art...*, p. 24.

и связано с иконоборчеством и вандализмом), третьи (по сути все) – изменить его. Так что любая интервенция, независимо от ее мотива и цели, что-либо изменяет, поэтому нет сохранения без трансформации.

Д. Гамбони задает парадоксальный вопрос: можно ли было бы случаи уничтожения произведений политического искусства во времена Великой французской революции и в постсоветских странах считать современной разновидностью иконоборчества (дело в том, что они были связаны с секуляризированной формой идолопоклонства)?¹¹³. *Damnatio memoriae* было известно с древнейших времен, так что, может быть, в этом случае речь шла бы просто о политической конкуренции новых и новейших времен? Поскольку часто изображения считаются достаточными заместителями реальных исторических деятелей, представляющими этих лиц на когнитивном, законном и ритуальном уровнях, то литературное и метафорическое значение этих изображений и использование их (или отказ от использования) становятся без труда осознаваемыми. Однако опять же, в демократическом обществе вопрос о властной силе более сложен, поскольку она распределена между различными слоями и социальными институтами, с трудом персонализируема и, при необходимости, становится «козлом отпущения» социальной напряженности. Республики, парламентские монархии или демократии сегодня больше связывают власть с обезличенным, абстрактным образом, поэтому вместо конкретных исторических персонажей чаще увековечиваются аллегории и символы.

Другой вопрос: существуют ли какие-нибудь географические и социокультурные рамки этого феномена? Иначе говоря, какие цивилизации, культуры, народы являются наибольшими (и наименьшими) вандалами? Например, можно утверждать, что христианское миссионерство в Латинской Америке и других местах, уничтожавшее и переинтерпретировавшее религиозные практики и культовые места колонизируемых народов и перенявшее их синкретические художественные формы, является ярким случаем иконоборчества¹¹⁴. Поэтому есть мнения, что западные колонисты были самыми большими разрушителями в истории, а вандализм является способом, с помощью которого развитые общества «вступают в коммуникацию» с архаическими¹¹⁵. Однако сами предлагаемые категории «ценности искусства» и «мировое наследие» тоже есть попытка универсализации западной культуры.

Общепризнанно, что Великая французская революция была переломным моментом в истории охраны художественных произведений и отказа от них. В отличие от Реформации в этом случае больше внимания уделялось не самим изображениям, а их символическому смыслу. Этот факт имел решающее значение и при сохранении объектов, символический смысл которых был изменен, переинтерпретирован или получил новые функции. В то же время символичность силы и иерархии усматривалась даже там, где ее непосредственно не было, например башни разрушались, поскольку они «покушались на равенство».

Технический прогресс в XX в. привел к беспрецедентным разрушениям (как и новостройкам). Упомянем хотя бы приспособление городов к автотранспорту, уничтожение археологических слоев ради подземных коммуникаций и тоннелей, не говоря уже о загрязнении воздуха. Обе мировые войны, не гнушаясь разрушения гражданских объектов и широко используя оружие массового поражения, подвергли масштабному уничтожению множество художественных произведений, прежде всего недвижимых, в то время как движимые чаще всего становились объектами грабежа. Кстати, противоборствующие стороны не избегали использования этих фактов в своей пропаганде, обвиняя противника в сознательном вандализме (этнолингвистические коннотации самого термина позволяли его больше связывать с германцами).

¹¹³ Ibid., p. 26.

¹¹⁴ Dario Gamboni, *The Destruction of Art...*, p. 29.

¹¹⁵ Alain Schnapp, *Vandalisme, Encyclopaedia Universalis*. Paris, Thesaurus, 1990, p. 3593.

С учетом этого болезненного опыта в 1954 г. по инициативе ЮНЕСКО была принята *Гаагская конвенция*¹¹⁶, чтобы регламентировать сохранение художественных произведений в период военных конфликтов. Фальшивыми ссылками на эту конвенцию оправдывались позже создатели **нейтронной** бомбы, уничтожающей только живую природу. Однако и в мирное время в большинстве пострадавших от войны городов Европы, выбравших путь радикальной модернизации, был уничтожен огромный массив урбанистического наследия.

Как вандализм можно трактовать и межвоенные и послевоенные манипуляции официальным искусством тоталитарных режимов, отказ от авангардистского, модернистского, течения в искусстве. Новая «просветительская» волна отрицания политического или этнического искусства прокатилась по Центральной и Восточной Европе и после распада Советского Союза (особенно следует отметить события войны в бывшей Югославии, породившей новый термин «урбицид»). Все эти недавние события явно показывают большое значение художественного символизма для идентичности общества. И сегодня по разным причинам все еще преследуются не только сами произведения искусства, но и их авторы, например Салман Рушди и др.

Сегодня вандализм можно связать, скорее, с экономическими приоритетами и «религией прогресса» – модернизацией, когда во имя развития уничтожаются реликты минувших эпох, утратившие утилитарное значение. Кроме того, ранее неизвестное понятие «реставрационный вандализм» становится все более актуальным, когда речь заходит о целях и средствах охраны наследия.

Таким образом, понятие «вандализм» обозначает феномен современности, отличающийся от обычной деструкции, характерной для всех времен. Он больше всего связан с пертурбациями в общественной жизни, вызванными революциями и переворотами Нового и Новейшего времен. Несмотря на различные цели, для всех современных преобразователей общества характерен выпад против религии и прошлого в целом, желание его переписать заново, уничтожая следы прежней жизни, воплощенные в памятниках, произведениях искусства, книгах, архивах. То, чего не удается уничтожить физически, чаще всего разграбляется или перерабатывается в прагматических целях, придавая этим объектам даже противоположную их назначению функцию (например, храм превращается в музей атеизма).

Исследование итальянского искусствоведа Дарио Гамбони на эту тему показывает, как сложно теоретически обосновать контуры этого феномена. Авторы, исследовавшие вандализм, обратили также внимание на логическое противоречие, которое кроется в самой внутренней структуре этого явления: если вандализмом обычно считается уничтожение произведений искусства, то в аргументации, которой вандалы обосновывают свое поведение, эти произведения чаще всего объявляются не имеющими художественной ценности и поэтому они своеобразно девальвируются. Из этого положения логически возникает вопрос: будет ли и теперь уничтожение неценных вещей считаться вандалистским действием?¹¹⁷ Это перверсивное рассуждение, обращенное даже против самого человека, хорошо известно. Например, резня индейцев, которых во времена испанской Конкисты считали не обладающими душой, а значит, и не людьми, не рассматривалась как преступное убийство, имеющее и моральные последствия.

Разрушение памятников в периоды социополитических изменений метонимически выражает гибель самого режима – инициатора их постройки. Оппозиции высокое/низкое, большое/маленькое и раскрытие их иерархических связей в массовом сознании могут напомнить нам истории о Давиде и Голиафе, Гулливере и лилипутах. Эта аргументация вспоминается в связи с недавними событиями. Например, анализируя социокультурные последствия краха коммунизма в бывших странах соцлагеря, авторы книги «Найденная память Востока» точно отметили, что после господства сталинизма и советской системы, стремившихся уничтожить историческую память или манипулировать ею, настало время «спорной памяти», вызывающей потребность «изобретения новых традиций»¹¹⁸.

¹¹⁶ *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, <http://www.icomos.org/hague/>.

¹¹⁷ Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1997.

¹¹⁸ A. Brossat et al., *Introduction. A l'Est, la mémoire retrouvée...*, p. 11-35.

Литовский искусствовед Витянис Римкус по этому поводу писал: «В период почитания или даже культа личности художественное качество памятника чаще всего гиперболизуемо, поскольку оценивается не произведение, а герой. В момент развенчания личности и свержения памятников на художественное качество вообще не обращают внимания, оно лишается смысла»¹¹⁹. Интересно, что эстетические аргументы в посткоммунистических странах больше послужили сносу и разрушению «коммунистических» памятников, чем сохранению. Их художественная ценность или авторство не имели большого значения при выборе мишени для уничтожения или смещения. Они по большей части считались не «статуями» в секулярном и художественном смыслах слова, а объектами коммунистического культа, материальным выражением мистической презентации «великих личностей режима», терпеть которое в пространстве города стало больше невозможно. К счастью, наряду со сравнительно немногочисленными случаями физического уничтожения коммунистических памятников во многих местах было решено хранить их в музеях. Последнее, как известно, вызвало немало непредвиденных проблем, особенно связанных с экспонированием, репрезентацией и интерпретацией таких специфических объектов.

Кроме уже упомянутой деструкции и музеефикации, были и другие предложения использования советских памятников, поступившие от обеспокоенных их судьбой интеллектуалов: представителям бывших Восточной и Западной Германии поменяться своими памятниками или (труднореализуемый) проект Виталия Комара и Александра Мела-мида: с помощью кранов подвесить советские памятники в воздухе¹²⁰. Со временем все больше продвигаясь навстречу западной культуре, в этом регионе стали понемногу понимать амбивалентность ненавистного периода и его символов. Формировалась идея, что само советское прошлое и его уничтоженные или отброшенные знаки тоже могут стать определенной основой идентичности людей этого региона. Защитники охраны советских монументов часто пользовались психологическими и психоаналитическими метафорами, подчеркивая потенциально негативные последствия безоглядного отказа от них. В числе аргументов упоминалась и опасность утраты любых следов подавления индивидуальной и коллективной памяти в советское время, что будет затруднять оздоровление общества и, наконец, мешать историческим исследованиям той эпохи.

Обобщая сказанное, можно утверждать, что вандализм – это символическая практика протеста¹²¹. Он бывает как официальным (поддерживаемым властями), так и неофициальным, инициированным «из низов». Вандализм может быть и *уничтожающим* (во время войн), и *реставрационным* (когда реставраторы по некомпетентности или специально уничтожают одни культурные пласты здания или археологической местности, чтобы выявить другие). Он может быть также религиозным и антирелигиозным; сентиментальным, когда объекты уничтожаются потому, что вызывают отрицательные эмоции, или, наоборот, *утилитарным*, когда территория очищается для нового строительства; *дружественным* (когда с целью спасения людей из плена или вражеской оккупации уничтожаются дома или города) или *враждебным*¹²². Все эти парадоксы феномена значительно усложняют его восприятие и однозначную оценку.

Краткий экскурс в сферу исследования феномена вандализма позволяет нам понять, что в действительности процесс отбора объектов и их становления культурными ценностями – очень серьезный и ответственный. Поэтому главной проблемой охраны культурного наследия является не технический, а морально-этический аспект. От какого наследия мы отказываемся и какую его часть будем считать своей и беречь? На что опирается фундаментальная мотивация отбора таких объектов? Ответить на эти вопросы нам должно помочь хотя бы краткое знакомство с теорией культурных ценностей – аксиологией.

¹¹⁹ Vytenis Rimkus, Paminklij karas, *Literatūra ir menas*, 1994, nr. 12, p. 8.

¹²⁰ Dario Gamboni, *The Destruction of Art...*, p. 75.

¹²¹ Анастасия Скороходова. *Вандализм*, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Skoroh/Vandal.php.

¹²² Louis Réau, *Histoire du vandalisme...*, p. 25-27.