

Ирина Сандомирская

Лакуна в эсхатологическом измерении:

ОТ ТОТАЛЬНОСТИ ПАМЯТИ
К БЕСКОНЕЧНОСТИ НЕЗАБВЕНИЯ

Irina Sandomirskaja

The Lacuna in an Eschatological Dimension: From the Totality of Memory to the Infinity of Unforgetting

Ирина Сандомирская (Университет Сёдер-тёрна (Швеция), Школа культуры и образования, профессор исследований культуры; Центр балтийских и восточноевропейских исследований (CBEES), профессор; кандидат филологических наук) Irina.Sandomirskaja@sh.se.

Irina Sandomirskaja (PhD; Professor of Cultural Studies, School of Culture and Education, Centre for Baltic and East European Studies (CBEES), Södertörn University) Irina.Sandomirskaja@sh.se.

Ключевые слова: память, реставрация, лакуна, блокада, постблокада

Key words: memory, restoration, lacuna, blockade, postblockade

УДК: 930.2

UDC: 930.2

Лакуна — объект вмешательства реставратора и проблема теории художественно-исторической реставрации — рассматривается как фигура деструкции и утраты, а коллективная память — как совокупность символических жестов, подобных приемам реставрации по интеграции и нейтрализации ее, лакуны, красноречивого зияния. Анализируя фильм Мих. Богина «О любви» и некоторые биографические материалы реальных прототипов — музейных работников в послеблокадном Ленинграде, — я выделяю эсхатологическое измерение в жесте *restauratio ad integrum*.

The lacuna is an object of restoration and a special problem in the theory of art and historical restoration. This paper analyzes the lacuna more generally, as a figure of destruction and loss, and collective memory as a set of symbolic gestures similar to restoration whose techniques integrate lacunas and neutralize their negative expression. I am reading a 1971 film by Mikhail Bogin and some biographic materials relating to its prototypes, museum workers in Leningrad after the siege, to identify an underlying eschatological dimension in monument preservation, a gesture of *restauratio ad integrum*.

Полине Барсковой

1

После Первой мировой войны в католических странах возникла тема мученичества исторических городов и соборов: претерпев беспрецедентные страдания и утраты от военных действий, разрушенные до основания и пораженные массовой смертью своих жителей и прихожан, они не только несли печать страдания, но своим разрушенным состоянием свидетельствовали о преступлениях против человечества и цивилизации [Kott 2013: 119—145]. Иногда *patrimoine martyresée* сохраняют в виде не тронутых реставрацией руин, иногда наоборот, в модусе идентичной реставрации *dou'era, com'era*¹, которая не отвечает ни ис-

1 *Ит.* — где прежде, как прежде.

торической точности, ни эстетическим критериям, но соответствует патриональным желаниям и чувствам современников. Время мученичества — это вечность, и память мученика есть вечная память. Но вечная память далеко не то же самое, что история; свидетельство мученичества — не то же самое, что историческое свидетельство. Мученичество не занято сообщением фактов: оно не информирует, но взывает. Оставленные в развалинах для вечной памяти или, наоборот, воссозданные в малейших подробностях и тоже для вечной памяти, объекты мученического наследия несут в себе смысл и значимость экзистенциального уровня, превосходящего уровень научного факта, исторического или эстетического суждения. В этом смысле не так важно, в каком виде вечная память запечатлевается в материальности памятника-мученика: в виде ли нагромождения разрушенных и обожженных камней или, наоборот, в виде сияющего золотом идентично реставрированного новодела. И то, и другое, по существу, равноценно и равнозначно; даже идентично заделанные и позолоченные дыры остаются знаками-стигматами, лишь прикрытыми золотом. Идентичная реставрация, подобно повязке на теле мученика, защищает священную рану от тех позитивистов, которые не верят, пока не ткнут в рану пальцем. Воссозданный в своей полноте и целостности, новодел по своему существу остается все той же руиной, дырой в мироздании, колоссальной лакуной в красках мира.

2

О реставрации именно в этом более широком смысле рассказывается в старом и почти не замеченном в свое время фильме Михаила Богина «О любви» (Киностудия им. Горького, 1971, реж. Мих. Богин, сценарий Мих. Богина и Юрия Клепикова). Эта история о молодой женщине, работающей на воссоздании скульптурного убранства разрушенного войной старинного дворца, рассказана в характерной для своего времени форме социальной мелодрамы с массой умолчаний и иносказаний и с многоточием вместо морали в конце. В таком лакунарном стиле фильм размышляет о больших вещах, но как бы вполголоса. Я читаю этот фильм как примечательную попытку кинорефлексии об *integrity* в (мело)драме с участием людей, которые не только имеют дело с зияниями истории, но и сами, своим бытием и в силу обстоятельств своего времени, представляют собой места зияний и разрывов. Действие фильма происходит в ландшафте постблокады (термин Полины Барсковой), в руинах мира, зияющего провалами памяти и пробелами речи. В этой изъеденной пустотами реальности бездомный блокадный человек ищет новой целостности, обустроивая повседневный быт (как жених нашей героини Гали, приспособленец и карьерист, строитель кооперативной квартиры), или проектируя новую утопию (как ее тайный возлюбленный, архитектор-визионер, апологет машинного стиля), или же обзаводясь домом, детьми и любовными связями (как подруга Гали и ее неверный муж). Среди этих разных проектов по восстановлению из пустоты множественных лакун героиня фильма Галя — скульптор-реставратор — занята необязательным, казалось бы, делом воссоздания золотого декора в разрушенном войной дворце.

Проходя темными коридорами реставрационного цеха, расположившегося в служебных помещениях старинного дворца, Галя склоняется над мусорной кучей, выуживает оттуда и аккуратно откладывает в сторонку обгоревшие ку-

сочки детских пяточек и ручек. Сложенные кучкой, они отсылают к фигурам и символам подавленной, но неумолимо проступающей, как сквозь редкое полотно, памяти о голоде, дистрофии и фрагментах тел на улицах города после налетов. Мы увидим потом целую коллекцию орнаментальных фрагментов, пухленьких младенческих телец — обгорелых, побитых, без рук-ног-голов, черных от копоти и выложенных рядком на верстаке в мастерской, как будто в морге.

Галина реальность — это мир бесхозных вещей, в котором и люди, и предметы неоднократно в результате разного рода разрушительных налетов истории пропадали безвестно и безвозвратно. Истина безвестно пропавшего бытия доступна только в воображении, в правдоподобии — то есть в историях и образах, которые подобны правде и именно поэтому правдой не являются. Правда исторических обстоятельств — террор, война, блокада, снова террор, затем оттепель, затишье — в фильме также остается неопределенно-недосказанной, как утраченный текст в рукописи, как незаполненный пробел.

О чуде возрождения бытия из небытия рассказывает экскурсовод в уже отремонтированной и открытой для посетителей части дворца, куда из глубин своего подземного реставрационного царства, из первородного хаоса пока еще пустотного мироздания поднимается, вызванная звонком из дирекции, наша героиня. Не сам дворец как таковой, не его имперский блеск и вовсе не подлинность его составляет предмет музейной гордости (подлинное — это отбитые ножки и ручки, которые Галя находит на свалке) — но сам факт его чудесного возрождения из праха усилиями простых ленинградцев, беззаветно преданных своему городу. Этот музей даже гордится, как кажется, вторичностью своих экспонатов, открывая экскурсию обозрением увеличенных документальных фотографий дворца, каким его нашли вернувшиеся из эвакуации музейные работники в 1944 году, то есть внушительным зрелищем полного небытия всего того, что в нем экспонировано в качестве исторически реального. Из этого ада экскурсант попадает в сияющие золотом обновленные интерьеры, пораженный чудом воскрешения Лазаря коллективными усилиями простых советских людей — архитекторов, художников, скульпторов и разнорабочих. А где-то в глубине, за кулисами отправляются мистериальные таинства: положение во гроб, воскресение и преображение. Вот глиняный купидон — все то же детское тело — в заботливых руках, которые, как будто елеем и миррой, бережно обмывают его раствором, обвивают прутьями каркаса, облекают тканью, как саваном, заливают гипсом — и затем решительными ударами молотка и зубила одним махом сбивают окаменевший панцирь, высвобождая из плена пелен возрожденную — преображенную — форму. Группа работяг в рабочий полдень, бутылка молока и булочка в сопровождении новостей из радиоточки, теснота и темнота рабочего места, старое ведро для размачивания глины, жестяной рукомойник на гвоздике среди хаоса холстов, рам и скульптурных фрагментов, платочек, повязываемый над глазами спереди назад, как принято у женщин-чернорабочих. В лабиринте заставленных неосвещенных коридоров, вдали от дневного света парадных музейных анфилад и происходит превращение фрагментированного — в целостное, ущербного — в полное, воображаемого — в реальное, умозрительного — в осязаемое.

В этом мире и человек, и вещь берут свое начало из зияния. Откуда взялась одинокая бездетная Галя, кто ее родители, почему живет одна с младшим братом, никто не спрашивает. «Дай мне Павлика», — просит она подругу, и та охотно одалживает ей собственного младенца в качестве модели для лепки

очередного исторического купидона, не сохранившегося или даже и не существовавшего вовсе, в сущности, несущественной детали, нужной лишь для заполнения бреши в лепном потолке. Так прошлое лепится в его (правдо)подобии настоящему и будущему; живой младенец превращается в старинного ангелочка, и наоборот. Из-под пальцев скульптора постепенно выступает головка и личико, а потом наметившиеся было черты стираются решительным движением большого пальца, и едва проступившее прошлое снова скрывается в бесформенности глины. Прошлое как бы выступает и затем вновь скрывается в материи, еще не успев принять форму — и уже ее утратив.

Галин мир — это мир рассеянных обломков и веры в восстановительное и преобразующее, пресуществляющее чудо, в пасху реставрации. Социализм во всеобщем равенстве лишения, в метафизической бедности не субъектов, но дизъектов, как вещей, так и детей, потерянных и рассеянных в ожидании воссоединения. Еще в одном эпизоде фильма Галя слушает радио, которое голосом Агнии Барто рассказывает истории о трагических утратах, разлуках и невероятных воссоединениях разбитых войной семей. Письма людей, потерявших родных, зачитывают в прямом эфире: ищущие своих подают сигналы по радио в пустоту в надежде на статистически невозможное. Подобно скульптору-реставратору Гале, которая собирает и восстанавливает развеванное в прах великолепие царского дворца, радио реставрирует семьи, а там, где это не удается, — соединяет между собой людей, не связанных ни историей, ни генетикой, но страстно желающих верить в возможность воссоздания *integrity*. Чтобы вспомнить, надо забыть.

3

Хотя обе представляют собой фигуры дезинтеграции и фрагментарности, лакуна и руина означают разное. Руина приглашает к медитации о бренности перед лицом времени, деструкция здесь выступает как возвышенное, как явление высшего порядка, силой которого культура возвращается в природу, к исходному мироустройству, нарушенному вторжением человека. Сквозь руину природа сияет, сквозь лакуну — зияет. Как неиносказательное высказывание и прямое свидетельство лакуна препятствует эстетизирующему восприятию, реификации прошлого и его присвоению в форме (товарного) фетиша. Руина украшает, лакуна устрашает.

Из письма Анатолия Михайловича Кучумова, город Пушкин, 1944 год:

...как больно и страшно смотреть на разгромленный дворец, пустой, разрушенный и сожженный внутри. Через окна видно небо... Могучие теламоны местами побиты... с карнизов свисают листы железа, громко хлопающие при ветре... обгорелые балки, кирпичи, обломки самых разных вещей, в том числе и музейных... Вокруг дворца и полуциркулей сплошная свалка, кажется, что нечистоты всего города свалены здесь, сотни железных кроватей, ломаная жалкая мебель из квартир, утиль, навоз, ящики от мин и снарядов и совершенно невероятное количество грязного тряпья... Тяжелый тошнотворный запах стоит над всем этим... Окна первого этажа забиты досками, чтобы изолировать здание от посторонних... [Цыпин 2010: Приложение 3б]².

2 А.М. Кучумов (1912—1993), музейный работник, искусствовед, засл. работник культуры РСФСР (1975), почетный гражданин г. Павловск (1992), после 1956 года — главный

Такая картина открывается глазу в только что освобожденном от оккупации Пушкине среди царскосельских дворцов и парков. Запустение, разруха, старинные помещения, приспособленные для нужд войны и выживания посреди бомбежек, обстрелов, массовых казней и голодной смерти. Получив первые сведения о состоянии Царского Села, сотрудники музея, еще в эвакуации в Новосибирске, констатируют, что наступил конец. На музейном экспонате — маленьком *carnet* с пластинками из слоновой кости, на каких в старину дамы на балах записывали очередность кавалеров, — они оставляют эпитафию: «25 января 1944. Н. Сибирск. Царское Село освобождено от немцев. Дворцы погибли, но память о них будет жить вечно» [Цыпин 2010].

Однако не все погибло, а что выжило, — то заплатило за это высокую цену. Около Лицея сохранилась старая береза; возвратившийся домой радуется ей, как старому другу на пепелище. Приглядевшись, замечает, однако, что с ветвей свисают несколько веревок: береза выжила, потому что служила виселицей (из письма Кучумова, цит. по: [Цыпин 2010]). Жизнь прорастает сквозь руины, извлекая из них все, что можно, и питаясь всем, что может из руин добыть. «Разрушенные объекты грабило, доламывало и разворовывало местное население», — вспоминает свидетель, облазивший развалины подростком в поисках, чем бы поживиться: цветных металлов, брошенных боеприпасов, пустых бутылок, тряпок и прочего утиля. Другой сообщает, что видел, как кто-то выносил из подвала Александровского дворца «книги в красивых переплетах, возможно из дворцовой библиотеки. Мужчина просил о нем никому не рассказывать» [Город Пушкин 2015: 166—167].

Мародер грабит музейную коллекцию, недовывезенную и брошенную оккупантами, некогда составленную из императорской книжной коллекции, в свою очередь декретом реквизированной у законного владельца и отданной музею. Эта бесхозная собственность уже многократно была присвоена и переприисвоена, к чему-то приспособлена или просто развеяна по ветру. Осматривая развалины, очевидец отмечает «тяжелый тошнотворный запах»: повсюду в парке едва присыпанные землей в траншеях лежат трупы. В дворцовых парках и окрестных рощах по весне обнажились и издавали зловоние группы — «подснежники». Оставленные в образцовом порядке немецкие и испанские кладбища после января 1944 года сровняли с землей. При этом «около дворца и в парках было много захоронений советских граждан, которые никто не отмечал, и они скоро оказались забытыми». Остались забытыми и места, где полегли пушкинские евреи, расстрелянные почти в полном составе в октябре 1941 года. «После войны поисков, не говоря уже о раскопках (эксгумации), никто не проводил... (где-то) была проведена частичная эксгумация останков, но все это было сделано небрежно и далеко не полно» [Абрамов 2015: 171—172]. Нашли во флигеле имена мучеников гестапо, оставленные ими перед казнью на стенах подвала, — и даже не позаботившись переписать, «стерли тряпкой», не оставив и следа на некрашеной стене — при том, что обнаружили там и хорошо знакомые имена³.

хранитель Павловского дворца-музея // <https://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/istorija-carskogo-sela-v-licah/kuchumov-anatolii-mihailovich-1912-1993.html> (02.08.2019).

3 Из письма А. М. Кучумова, цит. по: <http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/velikaja-otechestvennaja-voina-i-okkupacija-pushkina/sostojanie-pushkina-posle-voiny-1941-1944-i-okkupacii.html#.WkToEq1ehE4>.

Одновременно с закапыванием безымянных трупов и стиранием сохранившихся имен в парках выкапывают зарытые перед наступлением скульптуры. Каждая находка несет символическое значение: найдена скульптура «Девушка с кувшином». Найден памятник Пушкину-лицеисту. Это становится событием, о находке сообщают в газетах, люди приносят цветы. Но в целом, помимо возвращения этих бедных, но бесконечно дорогих символов, опустошение в мире катастрофическое: люди скорее окапываются, чем живут, питаются едва ли не желудями со знаменитых царскосельских дубов, разбирают исторические деревянные постройки на дрова и ютятся, как совы и горностаи, в развалинах дворцовых построек, приспособившая для жилья все, что могут отыскать. Война отступила, наступило зияние.

Ценности мирового значения были вывезены немцами практически полностью — все то, что не удалось эвакуировать в паническом отступлении начала войны [Бардовская 2015]. То, что удалось вернуть, по своей ценности значительно уступает тому, что погибло или исчезло. Ищут повсюду, но находят лишь жалкие остатки, которые все тщательно собираются и приносятся в музей для консервации. Упомянуты, в частности: обрывки живописных полотен и фрагментов декора, куски обивочных тканей, фарфор, панели и мебель, растащенные по домам, драгоценных пород дерева двери, перекинутые мостками через канавы и т.д. Идя по следам отступающей войны, в окрестностях Ленинграда, в Эстонии и Латвии везде находят кусочки: вырванные из своих привычных ниш и брошенные мелкие предметы из дворцовых коллекций; что-то осталось недовывезенным после отступления оккупантов, что-то растащили местные жители; откуда-то возвращаются найденные картины, плафоны, мебель, китайские вазы, что-то привозят с немецкого склада предназначенных на вывоз ценностей в Риге, что-то находят в Восточной Пруссии и Кёнигсберге, что-то — на складах в Берлине. И еще много лет спустя в музей продолжают возвращать мелкие, но все же «родные» вещи: совестливые потомки гитлеровских солдат жертвуют кто книгу, кто вазу, кто гравюру. Самое ценное, конечно, не находят и не найдут никогда.

4

Камера отрывается от завораживающе прекрасного лица исполнительницы роли Гали Виктории Федоровой и переводит взгляд на работу ее героини, на ее руки. Руки эти принадлежат реальному прототипу, легендарной женщине, чья судьба послужила материалом для сценария: скульптору-реставратору Лилии Михайловне Швецкой (1929—2012). Она прославилась своими уникальными проектами воссоздания скульптурных памятников и декора ленинградских пригородных дворцов, в том числе Екатерининского дворца в Царском Селе, где она работала с конца 50-х годов и участвовала, в частности, в воссоздании всемирно известных объектов — непревзойденных шедевров реставраторского искусства: Золотой анфилады (ее Большого зала с «антикамерами», 1967—1989) и бесследно пропавшей Янтарной комнаты (1978—1998)⁴.

4 Автор выражает глубокую признательность ученице и биографу Швецкой, хранителю ее музея и пропагандисту ее дела Наталии Коршуновой, а также ее коллегам по Научному отделу Екатерининского дворца за помощь в работе над этой статьей и за

Журналисты и свидетели-ученики описывают труды и дни Л.М. Швецкой с упором на трагические обстоятельства ее судьбы: военное детство где-то под Псковом (подробностями она, по свидетельству Н.Г. Коршуновой, ее ученицы и биографа, не делилась); юность в блокадном Ленинграде; учеба на факультете реставрации Мухинского училища — института, который готовил мастеров, которые сначала камуфлировали город, а потом восстанавливали его из развалин⁵; работа скульптором-реставратором практически на всех главных воссоздаваемых объектах Ленинграда и пригородов, прежде чем она попала в царскосельские музеи. Здесь она провела много лет, превратившись под конец жизни в живую легенду; здесь работала до самой смерти и приняла непосредственное участие в реализации исторически самых грандиозных и самых спорных проектов ленинградской послевоенной реставрации — в воссоздании Тронного зала и Золотой анфилады Екатерининского дворца и в воссоздании Янтарной комнаты — последнем большом проекте этой реставрационной эпопеи, ставшем материализацией имперского воображения одновременно и позднесоветского, и путинского времени.

О нечеловеческих условиях, в которых протекала эта героическая — и в то же время вполне рядовая — жизнь, о добровольном самопожертвовании и о почти не оплачиваемом едва ли не круглосуточном труде в невыносимых бытовых условиях послевоенного ленинградского пригорода рассказывают свидетели — сама же Швецкая, судя по рассказам, об этом не распространялась. В ее стихах и в воспоминаниях современников осталось упоминание о чемодане со скудными съестными припасами, прогрызенном голодными крысами, и о коляске, которую она таскала за собой в мастерские, поскольку не с кем было оставить младенца, которого воспитывала одна. В качестве модели этот младенец оказался запечатленным в образах нескольких ангелочков, украсивших собой декор Золотой анфилады (в память об этом сотрудники стали между собой называть всех купидонов по имени мальчика «ромочками»). Среди многочисленных рельефов, при (вос)создании которых Швецкой позировал маленький сын, есть и ее автопортрет: «Аллегория скульптуры» изображает женщину, которая, оторвавшись от лицемерия античного бюста, обращает лицо к дергающему ее за руку ребенку.

Примечателен тот интимный тон, который схвачен в мелодраме Богина и который мы не без смущения, как нечто не совсем отвечающее времени, улавливаем и в повествовании о беззаветно преданной своему делу Лилии Швецкой и ее маленьком мальчике. На этом фоне рельефнее выступает эпическая история — в сущности, довольно мало объяснимая с точки зрения здравого

знакомство с экспозицией и ее историей, в том числе за посещение и рассказ о мемориальной мастерской Лилии Михайловны Швецкой. Воспоминания о Л.М. Швецкой, ее жизни и творчестве, см.: [Раскин, Митрохина 2007; Коршунова 2010; Коршунова Возрождение]; «Воссоздание» — термин ленинградской школы реставрации, концепция предложена автором проекта реставрации Екатерининского дворца архитектором А.А. Кедринским (1917—2003). О научности в принципах воссоздания (в отличие от реконструкции, стилизаторской реставрации или реставрационного ремонта), см.: [Кедринский 1999].

5 О работе архитекторов в подготовке города к блокаде — архитектурных обмерах, работах по камуфлированию памятников, подготовке мастеров-реставраторов — см.: [Баранов 1982: 33—67], [Баранов, Исаченко 2001: 46—50]; подробное исследование [Maddox 2014: 44—68], о восстановлении пригородных дворцов [Ibid.: 115—144].

смысла — об энтузиазме советских граждан по восстановлению имперской роскоши в голодном и холодном Ленинграде первых послевоенных, полумертвых лет накануне новой волны террора; вообще об этом, в сущности, безумном проекте полного воссоздания имперского наследия из пепла тотального террора и тотальной войны⁶. В официальной истории этот эпизод выглядит героическим вдвойне: это история коллективного патриотического подвижничества, проявленного едва ли не всем населением послевоенного Ленинграда, пожертвовавшего личным благополучием ради родного города, но также и профессионального подвижничества, или, выражаясь на советском языке, будничного подвига рядового человека в его служении общему делу. Наоборот, в фильме Богина царит интимная близость между произведением искусства, живым человеческим сердцем и реабилитирующей рукой реставратора, которая составляет особый эмоциональный и чувственный настрой: две почти полностью уничтоженные ничтожности большой истории — вещь и человек — вступают в непосредственный контакт с целью взаимного возвращения себя и другого. Ведь не только реставратор реабилитирует вещь, достраивая ее до целостного образа, но и вещь реабилитирует своего реставратора, даря сознание выполненного долга, не поврежденной никакими испытаниями внутренней цельности и честности, личного достоинства, личной и профессиональной *integrity*.

На фотографии, выставленной в мемориальной мастерской Лилии Швецкой, ныне затерявшейся в царскосельском парке на дворцовых задворках, мы видим фрагмент ангелочка из сгоревшего стенного декора. Эта черная обгорелая головешка без рук-ног, без головы, дополненная до целой фигуры новыми лепными деталями, является эталоном и гарантией исторической истины воссозданного. Используя восполненный таким образом обрубок подлинного, отольют гипсовую модель, которая отправится в руки резчиков по дереву, позолотчиков и других специалистов, чтобы затем, в виде скульптурного фрагмента, сияя золотом, водрузиться на отведенное ему место и затеряться среди десятков ему подобных детских телец в декоре парадной анфилады. Но в своем теле новый купидон будет нести отпечаток прежнего, обгорелого — точный слепок исторически несомненной детали, той головешки, той черной от копоти руины, к которой искусные руки Швецкой приделали новые ручки и пяточки.

6 Стивен Мэддокс объясняет это идеологическими причинами — стремлением сталинского руководства к восстановлению имперских символов своей власти, а также беспрецедентным патриотическим подъемом ленинградского населения, однако Даниил Гранин — свидетель и участник событий — констатирует, что разоренное войной и находившееся в крайне бедственном положении население поначалу отнеслось к этому проекту с недоумением [Гранин 2011: 164—169]. Руководство города во главе со Ждановым планировало восстановление промышленности и жилья, а не музеев; архитекторы стремились частично сохранить наследие, но использовать разрушения для модернизации города, апеллируя к различию между «живыми» и «мертвыми» традициями [Баранов, Исаченко 2001: 98—107]; органы охраны памятников — сохранить старину, полностью и на научных принципах восстановив все разрушенное (об этих дебатах см.: [Maddox 2014: 44—115]). Архитекторам и реставраторам удалось переиграть хозяйственников, якобы побывав на приеме у референта Сталина. Есть гипотеза, что главную роль в принятии этого решения сыграло «желание руководства страны получить компенсацию от Германии, которую надо было оправдывать конкретными работами по восстановлению» [Павлов, Потемкина 2015: 194].

«Воссоздание», по словам своего создателя главного архитектора Екатерининского дворца А.А. Кедринского, представляет собой «наиболее радикальный путь сохранения всего подлинного». В условиях крайне руинированного состояния ленинградских сооружений воссоздание «позволяет, сохранив все подлинное, восполнив утраты, вернуть памятникам их облик и значение в ансамблях...» [Кедринский 1999: 165]. «Все подлинное» подлежит «сохранению», — вплоть до ручек и пяточек, которые Галя достает из мусора, — а сам памятник подлежит восстановлению в своем «облике и значении». Специалист уже нашего времени более осторожен в высказываниях: объектом воссоздания является даже не сам памятник, и даже не его «облик» или «значение», а «законченный художественный образ памятника», то есть *воспоминание об облике*, репрезентация репрезентации [Кедринский 1999: 5; курсив мой. — И.С.].

Подлинность воссозданного трудно гарантировать, если учесть процент разрушений, но если воссоздавать памятник в качестве музея, то он и не нуждается в подлинности; «Вопрос о подлинности имеет значение для антикварных магазинов, а при создании историко-бытового музея этого не должно быть» [Стенографический отчет 2007]⁷. Однако невозможно отрицать подлинность зияющей дыры, отсутствия — в критическом присутствии лакуны, присутствии, которое грозит разбить гладкую цельность приписанного сооружению «образа», «облика» или «значения». Не материальность, но провал материальности, который фигурка вынесла в себе из пожарища, свидетельствует о прошлом и составляет подлинный предмет памяти. Зияние, условно заполненное глиной, отмеченное разностью материалов и закрепленное в гипсе, становится эталоном и гарантией подлинности события; реальным остатком, а не домысленной надстройкой; подлинным присутствием — присутствием-в-отсутствии — подлинного прототипа. Теперь уже неразличимая в общем блеске, лакуна, это невидимым образом присутствующее отсутствие, сообщает достоверность реально бывшего и рассеянного — фантазмагорически воссозданного, репрезентативного имперского целого.

Фигура реставратора, склоненного над кучей осколков, представляет собой аллгорию трагической драмы памяти. В толще новодела прячутся фрагменты, или, как в нашем случае — отпечатки подлинного, *simulacra* (в смысле Лукреция), как реликвии в реликварии. Со временем эта ценность, представляя собой меру реальной стоимости утраченного и реальной стоимости вложенных в воссоздание усилий, подавляется ценностью имперской репрезентации, а сам дворец из памятника колоссальной утрате и последующему реставрационному подвигу энтузиастов превращается в чистую декорацию, в элемент мемориального спектакля ни о чем.

Музей периода оттепели после смерти Сталина — такой, каким он оказался запечатленным в фильме Богина, — помнит не только блеск истории, но и факт разрыва. В наше время экскурсант тоже может при желании ознакомиться с этими экспонатами — но лишь в отдаленном коридоре, а не в пред-

7 О сложностях с критерием подлинности в применении к культурному наследию в послевоенном мире: [Voccardi 2019; Stovel 2008]. Противник воссоздания по Кедринскому, Ю.Г. Бобров, указывает на реставрацию декора Екатерининского дворца как характерный пример имитации; несмотря на разрушения, на некоторых фрагментах все же сохранялось до 60% авторской позолоты, но в интересах воссоздания они были «перезолочены» [Бобров 2017: 222].

двери; при входе же его приветствуют не жуткие образы блокады и оккупации, а сияющие имперские интерьеры, никак не помеченные на предмет скрытого под ними разрыва. Уже в пожилом возрасте, в атмосфере сталинистской реставрации брежневского времени, когда память о катастрофе Ленинграда уже почти полностью затмила золотым сиянием его заново отстроенных имперских дворцов, престарелая Лилия Михайловна Швецкая мечтала о создании в Царском музея реставрации и устраивала даже что-то вроде собственных публичных акций, когда, не спросив разрешения, выставляла на скамейках екатерининского парка фотографии и документы восстановительных работ 40-х годов. Можно предположить, что по мере того, как в зрительном восприятии дворец казался все более и более изначально-первозданно-цельным, в этическом отношении — в отношении профессиональной и личной *integrity* — эта цельность представляла все более и более сомнительной и тревожной.

5

Движимая желанием воссоздания в целостности и полноте, идентичная реставрация хочет видеть весь мир как нечто, способное к примирению с собой и со своим прошлым, как если бы он мог вернуться в прежнее состояние, не тронутым ни временем, ни насилем. Являясь, по существу, одной из материальных воплощений форм коллективной памяти и ее риторических приемов, воссоздание возвращает вещи полноту, но потенциально способствует забвению события, которое ее этой полноты лишило. История приобретает неестественную гладкость, как скользкая дорога. Лакуна тормозит скольжение времени и препятствует примирению, нарушая материальную и символическую целостность, вторгаясь в обустроенную территорию культурной памяти и подрывая легитимность воссоздания и историческую претензию воссозданного. Лакуна представляет собой третью инстанцию по отношению к псевдоопозиции памяти и забвения, как инстанция активного *незабвения*. Тогда как память стремится к позитивному образу, незабвение связано с присутствием неразрешимого и непримиримого в составе прошлого; оно препятствует увековечению, требуя все новых реставраций, все новых попыток интеграции проклятого прошлого в поисках первоначально цельного, чистого и нетронутого. Как инстанция незабвения, лакуна становится источником беспокойства для совести. Это постоянное напоминание памяти о том, что она пытается забыть, воплотившись в эстетическую целостность памятника. Будучи репрезентировано памятником, прошлое предстает уже совпавшим (в будущем) с приписанным ему в настоящем значением. Наоборот, когда на сцену выступает эсхатологическое отношение к прошлому (описанное, в частности, Левинасом [Левинас 2000]), внимание обращается к самой лакуне, а не к ее заделке.

Лакуна есть объект реставрации, но одновременно источник ее, реставрации, движущей силы, ее душа — темная, бесформенная и бессмысленная, не представляющая никакой ценности, как обгорелая головешка, не востребованная никем, кроме почти анонимной женщины-реставратора, которая находит ее в отбросах и, подобно эринии-эвмениде — хранительнице жизни полиса, замуровывает ее образ и подобие навечно под блистающей золотом поверхностью новодела.

Подобно произведению искусства, лакуна — фигура незабвения — живет своими трансформациями. Памятник же, то есть сертифицированный носитель

смысла и ценности культурно-исторического наследия, останавливает и замораживает в себе трансформацию, заменяя ее симулякрами подлинности и полноты в соответствии с требованиями данного режима историчности. Если такое замораживание считать охраной наследия, то с равным основанием его можно считать и концом истории. Жизнь произведения как бесконечного во времени *work in progress* оказывается еще при жизни уже историзированной руиной. Лакуна есть след и памятник войны в широком смысле слова, война же

приостанавливает действие морали; она лишает вечные институты и обязательства их вечного характера и вслед за этим отменяет — пусть только временно — безусловные императивы ...Лик бытия, проступающий в войне, может быть определен с помощью понятия «тотальность» ...Индивиды в условиях войны сводятся к простым носителям сил, управляющих ими без их ведома. Свой смысл индивиды черпают в этой тотальности, вне которой они непостижимы. Единичность каждого ныне присутствующего постоянно приносится в жертву будущему, призванному определить его объективный смысл. Поскольку в расчет берется только итоговый смысл, то лишь последний акт способен изменить существа в их бытии [Левинас 2000: 66–67].

В противоположность смертоносной тотальности с ее телеологическим отношением к индивиду как своему производному, потенциальное освобождение заключено в «эсхатологическом отношении» к прошлому и к себе. Тотальность окружена пустотой: вне ее телеологии, вне заданности предназначения ее тотальных репрезентаций нет ничего. Реставратор Галя занята работой спасения и собирания рассыпанного бесхозяйного мира так, как будто в фигурках второстепенной важности декора заключен некогда разорванный завет. Реставратор Лилия Швецкая берет на себя полноту ответственности (по Левинасу), когда произвольно дополняет исторические утраченные фигурки самодельными «ромочками», воспроизведенными с натуры изображениями живого младенца-сына. «Эсхатологическое видение... вступает в отношение с бесконечностью бытия, преодолевающего тотальность... свидетельствует... о возможности знания вне каких бы то ни было обстоятельств» [Левинас 2000: 68].

Библиография / References

- [Абрамов 2015] — *Абрамов В.В.* Дворцы и парки города Пушкина после войны // Город Пушкин: дворцы и люди / И.К. Ботт (ред.). СПб.: Благотворительный фонд им. Святого апостола Павла, 2015. С. 164–165.
(*Abramov V.V.* Dvorcy i parki goroda Pushkina posle vojny // *Gorod Pushkin: dvorcy i ljudi* / Ed. by Bott I.K. Saint Petersburg, 2015. P. 164–165.)
- [Баранов 1982] — *Баранов Н.В.* Силуэты блокады: записки главного архитектора города. Л.: Лениздат, 1982.
(*Baranov N.V.* Silujety blokady: zapiski glavnogo arhitekora goroda. Leningrad, 1982.)
- [Баранов, Исаченко 2001] — *Баранов Н.Н., Исаченко В.Г.* Главный архитектор Ленинграда Николай Баранов: Творческий путь и судьба. СПб.: Стройиздат, 2001.
(*Baranov N.N., Isachenko V.G.* Glavnij arhitektor Leningrada Nikolaj Baranov: Tvorcheskij put' i sud'ba. Saint Petersburg, 2001.)
- [Бардовская 2015] — *Бардовская Л.В.* Коллекция дворцов Царского Села: спасение, поиск и возвращение // Город Пушкин: дворцы и люди / И. К. Ботт (ред.). СПб.: Благотворительный фонд им. Святого апостола Павла, 2015. С. 223–257.

- (Bardovskaja L.V. Kollekcii dvorcov Carskogo Sela: spasenie, poisk i vozvrashhenie // Gorod Pushkin: dvorcy i ljudi / I. K. Bott (red.). Saint Petersburg, 2015. P. 223—257.)
- [Бобров 2017] — Бобров Ю.Г. Философия современной консервации-реставрации: иллюзии и реальность. М., 2017.
- (Bobrov Ju.G. Filosofija sovremennoj konservacii-restavracii: illjuzii i real'nost'. Moscow, 2017.)
- [Город Пушкин 2015] — Город Пушкин. Дворцы и люди: сборник научных статей. СПб.: Русская коллекция, 2015.
- (Gorod Pushkin. Dvorcy i ljudi: sbornik nauchnyh statej. Saint Petersburg, 2015.)
- [Гранин 2011] — Гранин Д. Мой лейтенант. М.: ЗАО «Олма Медия Групп», 2013.
- (Granin D. Moj lejtenant. M.: ЗАО «Olma Medija Grupp», 2013.)
- [Кедринский 1999] — Кедринский А.А. Основы реставрации памятников архитектуры: Обобщение школы ленинградских реставраторов. М.: Изобразительное искусство, 1999.
- (Kedrin'skij A.A. Osnovy restavracii pamjatnikov arhitektury: Obobshhenie shkoly leningradskih restavratorov. Moscow, 1999.)
- [Коршунова Возрождение] — Коршунова Н.Г. Возрождение амюра: к истории воссоздания резного убранства Большого зала Екатерининского дворца // <http://www.tzar.ru/science/curatorsarchive/cupids>.
- (Korshunova N.G. Vozrozhdenie amura: k istorii vossozdanija reznogo ubranstva Bol'shogo zala Ekaterinskogo dvorca // <http://www.tzar.ru/science/curatorsarchive/cupids>.)
- [Коршунова 2010] — Коршунова Н.Г. Все, что разрушено, — воссоздаю...: О скульптуре Л.М. Швецкой. СПб.: «Историческая иллюстрация», 2010.
- (Korshunova N.G. Vsjo, chto razrucheno — vossozdaju...: O skulpture L.M. Shvetskoj. Saint Petersburg, 2010.)
- [Левинас 2000] — Левинас Э. Тотальность и бесконечное // Левинас Э. Избранное / Перев. с франц. И. Вдовиной. СПб.: Университетская книга, 2000.
- (Levinas E. Totalité et Infini: essai sur l'extériorité. Moscow, 2000. — In Russ.)
- [Павлов, Потемкина 2015] — Павлов А.Ю., Потемкина К.В. Определение ущерба, нанесенного дворцам и паркам Петергофа в период оккупации, и начало восстановительных работ // Дворцы и война: К столетию начала Первой мировой войны: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: Европейский дом, 2015. С. 189—194.
- (Pavlov A.Ju., Potemkina K.V. Opredelenie usherba, nanesenno go dvorcam i parkam Petergofa v period okkupacii, i nachalo vosstanovitel'nyh rabot // Dvorcy i vojna: K stoletiju nachala Pervoj mirovoj vojny: Sbornik statej po materialam nauchno-prakticheskoj konferencii GMZ «Petergof». Saint Petersburg, 2015. P. 189—194.)
- [Раскин, Митрохина 2007] — Раскин А., Митрохина Л. Скульптор Швецкая — классик реставрации // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 9. Статьи по истории искусства. СПб.: Редакционно-издательская фирма «Роза мира», 2007. С. 7—62.
- (Raskin A., Mitrohina L. Skulptor Shvetskaja — klassik restavracii // Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi. Issue 9. Stat' po istorii iskusstva. Saint Petersburg, 2007. P. 7—62.)
- [Стенографический отчет 2007] — Стенографический отчет научно-практической конференции по вопросу реставрации пригородных дворцов, 1944 год // Исторические коллекции музеев. Прошлое и настоящее. Материалы научной конференции. СПб.: ООО «Фирма “Алина”», 2007. Цит. по: <http://gatchinapalace.ru/special/publications/prigorod/ntc.php>.
- (Stenograficheskiy otchet nauchno-prakticheskoj konferencii po voprosu restavracii prigorodnyh dvorcov, 1944 god // Istoricheskie kollekcii muzeev. Proshloe i nastojashhee. Materialy nauchnoj konferencii. Saint Petersburg, 2007. Cit.: <http://gatchinapalace.ru/special/publications/prigorod/ntc.php>.)
- [Цыпин 2010] — Цыпин В. Город Пушкин в годы войны // <http://www.proza.ru/2015/05/25/1210.02.08.2019>.
- (Cypin V. Gorod Pushkin v gody vojny // <http://www.proza.ru/2015/05/25/1210.02.08.2019>.)
- [Voccardi 2019] — Voccardi G. Authenticity in the Heritage Context: A Reflection beyond the Nara Document // The Historic Environment: Policy & Practice. 2019. Vol. 10. № 1. P. 4—18.
- [Kott 2013] — Kott C. Guerre et patrimoine: L'Exposition des œuvres d'art mutilées de 1916 // Émotions patrimoniales / Sous la dir. de D. Fabre. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013. Cahier 27. P. 119—145.
- [Maddox 2014] — Maddox S. Saving Stalin's Imperial City: Historic Preservation in Leningrad, 1930—1950. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- [Stovel 2008] — Stovel H. Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity // APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology. 2008. Vol. 39. № 2/3 P. 9—17.

Фильм:

«О любви», Киностудия им. Горького, 1971, реж. Мих. Богин, сценарий Мих. Богина и Юрия Клепикова.