

КУДА ДЕВАЛОСЬ, ЧЕГО НЕТ (ПЕРЕДЕЛКИ – ОБЛОМКИ – РУИНЫ)

Ежи Фарыно

PhD, научный сотрудник Института Славистики Польской Академии Наук (Варшава, Польша)
e-mail: faryno@wp.pl

Аннотация. Рассматриваемый в статье материал очень неоднородный и разнообразный. Но он отобран с от-носительно связной точки зрения, заставляющей поставить следующие вопросы:

Как читаются заведомо фрагментарные артефакты (тут прежде всего скульптуры, однако эта проблема значи-тельно шире и может касаться любых фрагментарных изображений). Опознаются ли они как целое, разбитое или же как произвольный набор обломков.

Как изображаются и осмысляются всякие переделки и разрушения.

Что происходит с семантикой как переделанного, так и его материала. Активна ли она в заместителе. Равным образом это касается и места – сохраняет ли оно семантику прежнего своего заполнения и переносит ли ее в семан-тику нового.

Значимо ли удаленное и можно ли его «увидеть» (или хотя бы заметить, что чего-то нет).

История – не только созидание, но и постоянное разрушение. Отсюда вопрос: входит ли разрушение в историю, отображается ли оно (и как) мемориальным искусством.

Как разрушенное теряет свою историчность, т.е. связь с вызвавшим его событием и превращается в самостоя-тельный зрелищный объект.

И попутный вопрос – исторично и значимо ли «здесь (с этим объектом) ничего не случилось», что часто встре-чается на остроумных или горьких иронических мемориальных досках типа «On this [site, place, spot] nothing happened / Здесь ничего не произошло» (появляющихся уже и в России).

Ключевые слова: переделки, обломки, руины, памятник, скульптура, архитектура, наличная история, ино-медиаальный исторический дискурс.

Рассматриваемый в статье материал очень неоднородный и разнообразный. Но он отобран с относительно связной точки зрения, заставляющей поставить следующие вопросы:

1. Как читаются заведомо фрагментарные артефакты (тут прежде всего скульптуры, однако эта проблема значительно шире и может касаться любых фрагментарных изображений). Опознаются ли они как целое, разбитое или же как произвольный набор обломков.

2. Как изображаются и осмысляются всякие переделки и разрушения.

3. Что происходит с семантикой как переделанного, так и его материала.

4. Значимо ли упраздненное, удаленное, и можно ли его «увидеть».

5. История – не только созидание, но и постоянное разрушение. Отсюда вопрос: входит ли разрушение в историю, отображается ли оно (и как) мемориальным искусством.

6. Как разрушенное теряет свою историчность, т.е. связь с вызвавшим его событием, и превращается в самостоятельный зрелищный объект.

7. И попутный вопрос – исторично и значимо ли «здесь (с этим объектом) ничего не случилось», что часто встречается на остроумных или горьких иронических мемори-

альных досках типа «On this (site, place, spot) nothing happened / Здесь ничего не произошло» (появляющихся уже и в России).

Частично я их уже затрагивал в статье «Как юная пуговка оказалась в петле (метафоризация – реализация метафоры – метаморфозы – переделки)»¹.

Некоторые из тех положений я развиваю и здесь, но тоже пунктирно, больше проблематизируя подход, чем что-либо решая.

Перекуем мечи на орала

Скульптуру Вучетича «Перекуем мечи на орала» я уже разбирал в упомянутой статье, показывая на ее примере, что заглавная перековка в ней лишь намечена и что сам процесс надо умозрительно досочинять, активизируя свое знание, в чем состоит перековка. Здесь я возвращаюсь к ней по другим причинам. Одна состоит в том, как в силу перевода внимания на историю создания (да и множества прочих) ее основная идея оттесняется на второй план или даже вообще снимается, а артефакт превращается в изображение чего-то иного (тут – конкретного натурщика). Вторая – контекст других решений того же сюжета перековки мечей, которые подводят к проблеме «реальной» перековки-переделки.

Скульптура Вучетича вошла в историю

¹ Опубликована в электронном журнале Культура и Текст. 2015. № 3 (21). С 7–80. Алтайский педагогический университет, Барнаул (выложен 19 Августа 2015). См. сайт: <http://www.ct.uni-altai.ru/kultura-i-tekst-2015-321>.



Рис. 1. Е.В. Вучетич. «Перекуем мечи на орала» (1957)

Скульптура подарена правительством СССР и установлена 4 декабря 1959 г. у здания ООН в Нью-Йорке, одна из ее копий находится перед филиалом Третьяковской галереи на Крымском валу в Москве и еще одна – у входа в Центральный дом культуры в Усть-Каменогорске в Казахстане.

с такой, довольно редкой и крайне второстепенной, справкой, что фигура атлетического воина-хлебопашца, перековывающего меч на плуг, была вылеплена с олимпийского чемпиона 1968 г., чемпиона мира 1967 и 1969 гг. по борьбе Бориса Михайловича Гуревича. В настоящее же время считается, что кроме Гуревича был еще один натурщик – студент из Туапсе Анатолий Марков. Как пишет О. Смелая в статье «У здания ООН в Нью-Йорке – фигура туапсинского атлета»¹:

«Знаменитый скульптор Вучетич как раз обходил все факультеты в поисках натурщика для “Перекуем мечи на орала”! Вид Толи Маркова его покорило – “рубленный” нос, крестьянская осанка, руки пахаря! И Вучетич тут же сделал набросок: Марков опирался на гриф штанги, стараясь особенно напрягать мышцы живота. Вот как раз “рубленный” нос и мышечные зубцы на ребрах Анатолия Маркова красуются на пахаре возле здания ООН. А все остальное – Гуревич (впрочем, если откровенно, гораздо престижнее было назвать прототипом перековщика мечей на орала имени того олимпийца, чем никому тогда неизвестного студента спортивного вуза)».

То же сообщает и В. Чайка в статье от 10 апреля 2014 г. «Фигуру пахаря, установленную перед зданием ООН в Нью-Йорке,

лепили с кубанского тяжелоатлета» в «Комсомольской правде»: ²

«<...> в конце 50-х, отслужив в армии, молодой спортсмен (Анатолий Марков – Е. Ф.) отправился в белокаменную. Поступил в Государственный центральный ордена Ленина институт физической культуры (сейчас вуз называется иначе). Учился с удовольствием, считался перспективным тяжелоатлетом. Дневал и ночевал в качалке. В итоге довел тело до совершенства. Поэтому когда Вучетич обходил московские вузы в поисках натурщика для своей аллегорической статуи, взгляд его остановился именно на Маркове. Скульптор сначала понаблюдал, как рельефный парень жмет гири, а потом позвал его к себе. Мускулатура студента, его осанка и руки покорили Вучетича сразу. Он взял ватман, попросил Маркова опереться на гриф штанги и минут сорок зарисовывал его, тщательно вычерчивая каждый мышечный зубец на ребрах спортсмена и черты лица молодого атлета. По окончании поблагодарил Маркова и ушел. После этого случая, кстати, Вучетича в московских вузах какое-то время больше не видели – тот с головой ушел в работу над статуей».

Такой же версии придерживается и А. Жданов в статье, посвященной очередной копии (у входа в ЦДК – Центральный дом культуры в Усть-Каменогорске) «Пере-

¹ см. сайт: <http://tuapsevesti.ru/archives/5762>.

² Комсомольская правда. Режим доступа: <http://www.kuban.kp.ru/daily/26218/3101792/#close>.

куем мечи на орала. Судьба одной скульптуры» от 15 мая 2015 г.¹:

«Вучетич создавал скульптуру “не из головы”. Ему позировал конкретный человек, вокруг личности которого несколько лет назад развернулись жаркие споры. Довольно долго историки утверждали, что натурщиком был киевлянин Борис Гуревич – борец, олимпийский чемпион. В действительности позировал знаменитому Вучетичу студент московского физкультурного вуза, уроженец города Туапсе – Анатолий Марков. Но советские идеологи в свое время скрыли этот факт. Мол, как это никому не известный студент станет сразу знаменитостью. И **“натурщиком”** стал известный спортсмен Борис Гуревич. Если бы не документы, случайно найденные несколько лет назад в личных архивах Евгения Вучетича, то, возможно, историческая правда никогда бы не стала известна».

В результате получается несколько серьезных семиотических сдвигов – с долженствующего быть универсальным символом в сторону изображения конкретного человека, с воина-пахаря – в сторону спортсмена (в сообщении О. Смелой исчезает значение ‘воин’, сохраняется только ‘пахарь’ – «крестьянская осанка, руки пахаря», что никак не увязывается ни с мотивом кузнечного дела, т.е. перековки, ни с мотивом меча, ни даже с мотивом плуга, по тем временам уже анахроничным

и идеологически нежелательным, так как на первое место выдвигался трактор»).

С искусствоведческой и символической точки зрения, особенно когда символика тяготеет к архетипичности, совершенно безразлична и даже противоположна идентификация того, кто позировал (если вообще позировал, а не стал лишь объектом предварительных зарисовок скульптора). Поэтому загадкой остается, зачем надо было в историю данной скульптуры сначала включать Гуревича, а потом потеснять его Марковым. Второе вряд ли объясняется только находкой «в личных архивах Евгения Вучетича» (молот, меч и лемех плуга остаются за пределами внимания; кстати, прототип меча берлинского мемориала Вучетича иногда оговаривается). Даже из местного туапсинского сообщения, которое можно было бы интерпретировать как стремление повысить значимость Туапсе, не понятно, почему так сильно (дважды) акцентируется форма носа («рубленный»), а в заметке из далекого казахстанского Усть-Каменогорска, где никто из опрошенных не знал, что это за скульптура, рассказывается о натурщике не менее далекого прошлого, будто от этого скульптура станет сенсационнее, привлекательнее, а ее сюжет доступнее. Историю, конечно, не отменить, но этот ее пласт ничего в скульптуре не раскрывает – он другого порядка и относится к истории даже

¹ См. на сайте города Усть-Каменогорска: <http://www.7232.kz/news/826908>.

не творческого процесса или интерпретации, а услужливого и просеивающего факты вездесущего дискурса пропаганды.

Так, в статье «Гуревич Борис Михайлович» в Википедии на русском и украинском языках отмечается, что он родился в Киеве в 1937 г. и эмигрировал в США (без указания года), живет в Чикаго. Зато в англоязычном варианте статьи сказано, что он киевский еврей и что с 1982 г. являлся членом общества «Международный еврейский спортивный зал Славы» (открыт 7 июля 1981 г. в г. Нетания в Израиле).

Как знать, не на этой ли волне антиукраинских и антизападных настроений (как-никак, годы заметок – 2014 и 2015 – отнюдь не нейтральные) так важен оказался предшественник Гуревича из Туапсе и его «рубленный» нос, крестьянская осанка, руки пахаря!».

Естественно, это не первая скульптурная реализация изречения из Кн. Исаяи: «перекуют мечи свои на орала и копыя свои – на серпы; не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать» (2: 4). У нее есть целый ряд предшественников. Среди перечня классической книжки Зони Бабер¹ самыми ранними считаются два (рис. 2-3). Это именно скульптурные изображения плуга,



Рис. 2. «Плуг мира» (1876) в историческом Зале Алабамы женевской ратуши, Швейцария («Charrue de la Paix». Salle de l'Alabama. Hôtel de Ville. Switzerland)

изготовленные из сабель. Они повторяются и на сайте «39 памятников миру, созданных из старого оружия» / “39 peace monuments made from old weapons”²

Этот плуг был создан из переданных «Первому Конгрессу Мира» (“Universal Peace Union”) сабель американских офицеров и предназначался для первой внеевропейской Всемирной выставки в 1876 г. в Филадельфии (США), называвшейся «Междуна-

¹ Mary Arizona “Zonia” Baber (1862-1955). Символы мира (*Peace Symbols* by Zonia Baber, издательство / Publisher: Women’s International League for Peace and Freedom, 1948).

² http://peace.maripo.com/p_armis.htm.

родная выставка искусств, промышленных изделий и продуктов почв и шахт» (“International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine”) и совпадавшей с празднованием столетия принятия Декларации независимости США. В Женеве плуг оказался в связи с «Всемирной выставкой» (“Exposition Universelle”) 1878 г. в Париже.

Зал же знаменит тем, что в нем была установлена положившая начало Красному Кресту первая международная Женевская конвенция (22 августа 1864 г.), а название «Алабама» получил в честь того, что в нем по решению заседавшего там трибунала из Алабамы был подписан мир между США и Великобританией (14 сентября 1872 г.).

Как видно, американский «Плуг» в Женеве сплошь насыщен конкретной историей, но показательнее то, что одновременно это и история реализации заключенной в его конструкции идеи трансформации оружия в орудие мирного труда, т.е. не подменяет собой основной универсальный смысл изречения Исаяи – ‘перековки мечей на орала’, – а наглядно его демонстрирует.

Этот «Плуг» был специально заказан организацией «Дочери Американской Революции» (“Daughters of the American Revolution” (DAR)) и приурочен «Парламенту Религий» (“Parliament of Religions”), состоявшемуся во время проходившей в 1893 г. в Чикаго «Всемирной Колумбовой выставки» (“World’s Columbian Exposition”), по-



Рис. 3. «Колумбов плуг мира» (1893). Чикаго, США (“Columbian Peace Plow”. Chicago, Illinois, USA)

священной 400-летию открытия Америки (отсюда – по Христофору Колумбу – как название выставки, так и название «Плуга»). Исполнитель – знаменитая фирма сельскохозяйственных орудий и машин “Deere & Company”. Именно ее основатель – кузнец и промышленник Джон Дир (John Deere, 1804–1886) в 1837 г. изобрел первый общепотребительный плуг из литой стали (1837), и этот плуг Дира стал прототипом «Колумбова плуга мира».

Он примечателен тем, что его лемех выкован из 22 000 переплавленных обломков сабель, а деревянные части склеены из тысяч исторических крохотных деревянных кусочков.

Добавим только, что связь с оружием (саблями) в нем сохранена только на уровне материала, визульно же потеряна – приходится полагаться только на документальные свидетельства и достоверность сопровождающих нарративов.

Детальнее см. на сайте «39 памятников миру, созданных из старого оружия»¹:

«WHERE IS THIS NOW? /// “Cut its first furrow on the platform of the Parliament of Religions. It was made for the Universal Peace Union [UPU] by [John] Deere & Co., Moline, Illinois” /// “In 1893, under the auspices of the **Daughters of the American Revolution (DAR)**, a committee was appointed. Out of this committee a decision was made to create a PEACE PLOW from historical relics collected. The committee began to search for a plow-maker. Deere & Company jumped at the opportunity. Twenty-two thousand metal relics were represented in the original plow along with over 200 historical pieces of wood, each one with an interesting history” /// “In 1893, for the World’s Fair in Chicago, Deere & Company commissioned [clutch inventor] Charles W. Borg [1861-1946] to create the ‘Columbian Peace Plow’, which was a plowshare **composed of historic swords**. Some 22,000 metal relics went into the alloy from which the blade was cast. The beam & handles contained thousands of historic wood relics, some no bigger than a dime. The Columbian Peace Plow was exhibited at **Bunker Hill** [Massachusetts], in several

states, on the battlefield of **Runnymede** [England], the **Paris Exposition of 1900** [France] & at numerous world peace meetings in Europe. The plow was to have its home at the National Museum in Washington [Smithsonian Institution]” /// <...> image shows “[the] fabulous re-creation of such an important historical piece... This beautiful pewter replica of the original Columbian Peace Plow was painstakingly hand crafted using original documents obtained from the Deere & Company Archives and carefully placed in a specially fitted die-cut foam to ensure its safe arrival to your collection”».



Рис. 4. Ли Лори. Барельеф «Мечи на ораля» (1937). Рокфеллеровский центр, вход с Пятой Авеню 630, Нью-Йорк. (Lee Oscar Lawrie, 1877-1963. “Swords into Plowshares”. Rockefeller Center, entrance to the International Building – 19th West 50th Street entrance of 630 Fifth Avenue, New York City)

¹ 1 of 40 monuments in “Peace Symbols” by Zonia Baber (1948), 24-25. http://peace.mariposa.com/p_arms.htm.

Что изображено и в чем суть, следует из надписи “Isaiah II IV” / «Исайя II IV», т.е. отсылки к стихам 2: 4 «Кн. Исайя»: «перекуют мечи свои на орала и копья свои – на серпы; не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать».

В отличие от женевского «Плуга мира» и от «Колумбова плуга мира» (рис. 2-3) здесь нет ничего исторического (даже на уровне материала). Это чистое изображение, к тому же чисто условное. Нужный смысл перековки / переплавки передается тем, что рукояти мечей горельефны, а их лезвия «вплавлены» в лопасть лемеха и что обе детали изготовлены из однородного металла (рукояти к нему могут читаться и как ручки плуга).

Основная же мысль изображения – ‘Америка – верная библейской идее страна мира’ – уточняется контекстом. Дело в том, что это центральная часть триптиха Ли Лори: с одной стороны входа художник дал аллегорический барельеф «Колумбия приветствует женщину» (“Columbia Greeting a Woman”), т.е. Америка (в символизирующем свободу чепце) радушно встречает прибывающую из Старого света, а с другой – такой же аллегорический барельеф «Моряк разворачивает парус» (“Boatman Unfurling a Sail”) (символ свободы).

Фрагментарность

Таких скульптур, как и графических решений, не перечислить. Они строятся на эффекте презумпции цельности фигуры – вербальное опознание досказывает то, что глазу недоступно. Таковы, в частности, всякие скульптуры с сюжетами ныряющих / вынырывающих на поверхность, плавающих, появляющихся или исчезающих, проникающих сквозь стены (людей, обитателей водоемов, подземных животных). Таковы и поясные фигуры сантехников, якобы выглядывающих из канализационных люков. В России, Буларуси или в Украине стало их уже целое множество; их первообразом считаются шуточная скульптура «Юмор» (“Humor”, 1967; скульптор Карл Ёте Беemark (1922–2000), Парк Берцелли, Стокгольм, Швеция (Karl Göte Bejemark, Berzelii Park, Stockholm, Sverige) (рис. 5)) и «Зевака» (“Čumil”, 1997; скульптор – Viktor Hulík (1949), в пешеходной зоне Старого города Братиславы (nachádza sa na križovatke ulíc Laurinská, Panská a Rybárska brána, Bratislava, Slovensko) (рис. 6–7)), или некоторые из фигур памятника «Героям Варшавского Восстания», которые спускаются в канализационный колодец, что сюжетно отражает эвакуацию повстанцев за пределы Старого города по подземным каналам в ночь с 31 августа на 1 сентября 1944 г.¹

¹ “Pomnik Bohaterów Powstania Warszawskiego” (1 августа 1989 г.; проект художников Wincenty Kućma (1935) и Jacek Badyna; plac Krasińskich, Warszawa, Polska).

Особенно в Варшаве, но и в Польше вообще, сюжет выглядывающего из люка сантехника, к тому же в юмористическом варианте, едва ли представим. Этому препятствует слишком устойчивая семантическая связь с трагическими и героическими событиями Варшавского Восстания. Даже братиславского «Зеваку» (рис. 6–7) не только поляки, но и те, кто скульптуру такого рода видит впервые, но знает фильм Анджея Вайды «Канал» (Kanał, 1956; Andrzej Wajda (1926–2016)), готовы воспринимать как памятник повстанцу или подполью (и так некоторые интернауты иногда и подписывают выкладываемые ими фотографии).

Кроме семантического препятствия здесь есть и некое другое, мешающее видеть то, что видит глаз. Глаз видит не больше, чем видит, т.е. только часть фигуры: это мы «видим» и домысливаемое целое. Вынутая же из люка, такая фигура покажется нам либо поврежденной (обломком), либо в лучшем случае мы отнесем ее к жанру «набросок, эскиз, бюст, деталь / обломок более крупной композиции». По каким когнитивным зако-

нам это происходит, ответить может только нейросемиотика визуального восприятия. Здесь же достаточно сказать, что целостное восприятие задается ближайшим контекстом «канализационный люк в мостовой», рассчитанным на то, что зритель знает, что это такое. Но тем не менее стоит спросить: желательна ли нам целая фигура, не потеряет ли она тогда свою привлекательность? Так, композиция «Дядя Яша и стажер», или «Водопроводчики» (2005; скульптор – Андрей Киянин; на улице Парижской Коммуны рядом с офисом МУПП «Водоканал», Красноярск, Россия) останавливается на полпути: поясная скульптура в люке и полнофигурная – стоящего рядом юноши (стажера) должно-го впечатления не производит, поскольку тяготеет к жанровой (нарративной) скульптуре и приближается к памятнику (к 90-летию красноярского предприятия «Водоканал»), внимание же привлекает только тогда еще мало распространенным видом таких внеканонических городских памятников / скульптур¹.

Эти кадры² показывают не разрушение

¹ См. сайт: <http://kwakin-misha.livejournal.com/155511.html>, где, в частности, говорится: «Сам факт появления в Красноярске этой композиции доказал, что право на существование в виде монументального изваяния имеют не только вожди, писатели и художники, но также слесари, водопроводчики и сантехники».

² См. также фотографии 2 июля 2013 г. (сайт: https://t3.aimg.sk/magaziny/R-WcTJoeTXreDXm7HOE_2Q~umilove-skrutky-zhrdzaveli-tak-ho-zatia.jpg?; t=LzgwMHg0NTAvc21hcnQvZmlsdGVyczp3YXRlcm1hcmsobWFnYXppbnkvbWFya19jYXNfMi5wbmcsMCwwLDAp&h=c-3IGy3nJUX8Ip1MsUJHUw&e=2145916800&v=2) и видео: <http://tivi.cas.sk/video/1802710/cumil-je-spat-legendarna-bratislavska-socha-je-opat-na-svojom-mieste/>).



Рис. 5. «Юмор» (1967; скульптор – Карл Ёте Беemark (1922–2000), Парк Берцелли, Стокгольм, Швеция (“Humor”, Karl Göte Bejemark, Berzelii Park, Stockholm, Sverige)



Рис. 6-7. «Зевака» (26 июля 1997 г.; скульптор – Виктор Гулик; в пешеходной зоне Старого города Братиславы, Словакия (“Čumil”, Viktor Hulík (nachádza sa na križovatke ulíc Laurinská, Panská a Rybárska brána, Bratislava, Slovensko)





Рис. 8-9. «Зевака» (26 июля 1997 г.; скульптор – Виктор Гулик; в пешеходной зоне Старого города Братиславы, Словакия). («Čumil», Viktor Hulík (nachádza sa na križovatke ulíc Laurinská, Panská a Rybárska brána, Bratislava, Slovensko)



и не вандализм, а рутинный ремонт скульптуры, которую временно убрали, так как проржавели и стали расшатываться крепительные болты. Здесь интересно то, что если в нормативном положении данной скульптуры публика «видела / досказывала» канализационный колодец и «полную фигуру» выглядывающего из него сантехника, то теперь оказалось, что вместо подразумеваемого колодца обнаружилась всего лишь неглубокая выемка в тротуаре, а вместо целой фигуры сантехника – только верхняя часть традиционного (и внутри полого) бюста, и никакой навыв «досказывать / досочинять» не срабатывает.

С одной стороны, между установкой (актом инсталляции), разрушением (по любой причине) и ремонтом нет разницы, разница осмысляется и ощущается лишь на уровне знаний «что происходит / что случилось». С другой – что свой смысл скульптура обретает за счет контекста, который не нейтрален, а включается в семантический состав данного артефакта и играет роль его семиотической коммуникативной рамки – регулирует как его сюжетное восприятие (идентификацию), так и семантическое (концептуализацию, интерпретацию).

Полноту проблемы показывает другой пример (рис. 10).



Рис. 10. Датируемые 1250–1500 годами знаменитые моаи (статуи, истуканы, идолы), на острове Пасхи (moai, Isla de Pascua (англ. Easter Island, полинез. Rapa Nui))

В различных справочниках и альбомах они описываются и изображаются как доступные глазу головы. Археологические разыскания широкой публике неизвестны, поэтому они воспринимаются и считаются именно как законченное самостоятельное целое, т.е. как гигантские головы, и никакая полноценная фигурность им этим восприятием не присочиняется.

Тем временем раскопки показали, что это всего лишь детали, что у них есть погружившиеся в землю и доходящие до семи метров основания-туловища, иногда довольно реалистические¹.

¹ См. сайт: <http://ebuzzz.blogspot.com/2015/12/archaeologists-uncover-something.html>.

Презумпция целостности / частичности вызывается, по всей вероятности, не только опытом (привычкой), но и некими сигналами оформления скульптуры.

К данной проблеме примыкает еще и другая. Как практика скульпторов и архитекторов, так и навык публики «смотреть только с лицевой стороны, а тыльную не учитывать». Это как нельзя лучше показывают фотографии интернастов. Скульптуры / памятники крайне редко снимаются со спины. Два примера. Все знают памятники Андерсену в Братиславе или Чехову в Томске.

Памятник «Андерсен» (установлен 2 июня 2006 г., “Hans Christian Andersen”; скульптор – Tibor Bártfay (1922–2015); Hviezdoslavovo Námestie, Bratislava, Slovensko) сплошь скульптурен и легко обозрим (стоит в открытом пространстве пешеходной зоны): его левый бок и спина разрисованы рельефами с сюжетами и персонажами сказок писателя. Спереди видно только «Улитку» у его ног и стоящего несколько поодаль «Гадкого утенка» (которого уже 1 сентября 2006 г. украли, остались только дырочка да обломок одного из болтов). Тем не менее, его снимают почти исключительно с лицевой стороны, снять со спины мало кто догадывается. А про «Утенка» можно узнать лишь по самым ранним фотографиям да

по газетным сообщениям о пропаже. Поскольку его не восстановили, братиславский «Андерсен», будучи очень популярен, вошел в интернетный оборот без «Утенка» как полноценный памятник (даже Википедия дает такую фотографию – без «Утенка» и без комментария, хотя на ней отчетливо видны дырочка и болт).

«Чехов» в Томске (установлен 20 августа 2004 г.; скульптор – Леонтий Андреевич Усов (р. 1948); Набережная реки Томи) привлекает внимание как надписью по ободу подножной плиты «Антон Павлович в Томске глазами пьяного мужика, лежащего в канаве и не читавшего „Каштанку“», так и своей сильно деформированной пластикой. Несмотря на то, что хорошо видно, как он держит за спиной сложенный зонт, со спины, даже если на него и смотрят (а обойти кругом легко), никто его не снимает и не выкладывает в интернете (мой поисковик выдал всего две таких фотографии).

Вопрос «Почему в одних случаях мы нечто мысленно досказываем или пытаемся обозреть кругом, а в других – удовлетворяемся видимой деталью, принимая ее за законченное целое, или останавливаемся только на лицевой стороне?» здесь, конечно, не решить, но задать, думается, необходимо.



Рис. 11. «Ныряльщицы», или, как говорят интернавы, «Полторы ныряльщицы» (по всей вероятности, 2010 г., т.к. самая ранняя фотография в интернете датирована 23 февраля 2010 г.); скульптор не указан; на реке Вардар у Каменного моста XV в. в Скопье, Македония

Вид зависит от уровня воды. Бывает так, что ноги нырнувшей торчат прямо из песчаного наноса. Тогда видно, что на самом деле ее нет. Спасает только знание сюжета, заставляющее досочинить отсутствующую часть фигуры. Но бывает и так, что нырнувшей вообще не видно, а готовящаяся нырнуть стоит в воде по пояс. Тогда те, кто не видел эту

композицию при обмелении Вардара, могут подумать, что она просто бродит и собирается поплыть. Тем не менее, этот сюжет далеко не однозначен: то ли это одна и та же ныряльщица, но показанная в разных фазах прыжка (как в соположенных картинках рисуночной наррации), то ли две, и ныряют они по очереди друг за дружкой.



Рис. 12. Фигура всадника Георгия Победоносца перед обелиском Победы (высотой в 141,8 м) в центральной части мемориала в Парке Победы на Поклонной Горе в Москве (1983–1995; скульптор – Зураб Церетели)

Здесь показателен побежденный дракон – со свисающей с постамента головой и испещренным фашистской символикой расчлененным туловищем под копытами коня (описание и интерпретацию неудач этого монумента см. в статье Олега Давыдова¹).

Масштаб памятника настолько большой, что глаз не сразу схватывает, что собой представляет подножие всадника. Выручает как знание, чему данный памятник посвящен, так и опознание фигуры Всадника – «Георгий Победоносец». Благодаря этим знаниям

¹ Давыдов, О. «Монументальная двусмыслица». Режим доступа: <http://www.peremeny.ru/column/view/851/>.

разъединенные куски скалы оформляются как расчлененное туловище дракона (хотя известная иконография сюжета такого образа не подсказывает). Итоговая вербальная идентификация «дракон» и помогает оцельнить разъятое и понять, что такое разъятие выражает именно «победу» над «драконом» и уничтожение чудовища.

Хотя первоначально вполне естественно можно было бы подумать: «развалины, нечто расколотое (безразлично, вандалами ли, или же в результате самообрушения)», вывод получается другой: «пластическая расколотость, разъятость задуманы и призваны изображать сюжетную расколотость, а такое изображение означает разгром врага (в более универсальных категориях – мирового зла)».

Этот пример подводит к двум внешне сходным, но семиотически и семантически совершенно разным вопросам: «Как сохраняется и изображается разрушенное?» и «Как быть с памятниками (постройками), удаляемыми по идеологическим (религиозным, национальным и подобным) соображениям?». Были они или их не было? И была ли идеологическая борьба? И не менее существенное: как такую борьбу мемуаризировать в виде памятников?

Начнем со второго, поскольку в известной нам реальности таких мемориалов пока не видно (за исключением тоже редких архитек-

турных инкорпораций).

Кстати сказать, подобный вопрос можно услышать по отношению к демонтированным или разрушенным идеологическим памятникам недавнего коммунистического прошлого (рис. 13).



Рис. 13. Памятник Сталину (1951; скульптор – Шандор Микунш (Mikus Sándor (1903–1982)))

Эта фотография наличествует на венгерском сайте¹, посвященном истории памятника Сталину в Будапеште. Памятник был установлен в декабре 1951 г. в районе Варошлигет (Városliget), а 24 октября 1956 г. разрушен во время Венгерского восстания.

Часть будапештских памятников (приблизительно 40) эпохи соцреализма свезли в 1993 г. на экспозицию в загородный Memento Park.

¹ См. сайт: <http://budapestcity.org/11-egyeb/eltunt/Sztalin-szobor/index-hu.htm>.

Этого памятника там нет, вместо него построили фрагмент парадной трибуны, на которой возвышается (несколько уменьшенная) копия гигантских сапог диктатора. Сам же памятник переплавили на металлолом. На фотографии запечатлен момент его вывоза со склада на свалку (предположительно в начале 1990-х гг.). И как раз этой фотографией иллюстрирует свою статью от 2 августа 2015 г. «Памятникам Сталину нет места в нашей стране? Смотря каким» Ю. Самодуров¹, где, в частности, предлагает:

«Когда пишут и говорят: “Памятникам Сталину нет места в нашей стране”, мне всегда хочется добавить – “Смотря каким памятником!”»

Например, на помещенной ниже фотографии (о которой я один раз уже опубликовал пост на своей ленте в фейсбуке) (см. рис. 13 - Е. Ф.) представлена практически готовая, очень ясно и много говорящая ее зрителям композиция: сапог диктатора, он же символ диктатуры, затем голова от его монумента, размером меньше чем сапог (что тоже символично) и, наконец, звезда – символ извращенной диктатором коммунистической идеологии, именем которой он правил (важно, что звезда как бы соединяет своими лучами и сапог и голову от монумента).

В целом я на этой фотографии вижу интересный, пластически великолепный и мощный визуальный образ, выражающий протест против сталинизма и Сталина. Полагаю, что заменить и полностью ис-

черпать и объяснить словами эстетическую силу и прелесть этого, пусть случайно возникшего и случайно сфотографированного, объекта невозможно. Достаточно его увидеть, чтобы понять, кем был Сталин и сталинизм в истории СССР, в истории России и каково наше принципиальное отношение к нему и его диктатуре. Таковы сила, смысл и назначение современного искусства. Достаточно хорошего поста-мента и можно было бы этот объект – именно таким, каким он случайно и был сфотографирован, поставить на какой-нибудь площади в Москве.

Объекты современного искусства, пластически выражающие неприятие обществом самого диктатора и диктатуры Сталина, нужны и необходимы многим людям и должны стоять в городах России».

Поврежденное и изображение разрушенного

Поврежденные, пострадавшие в результате стихийных бедствий, всякого толка вандализма и фанатизма (варварского, религиозного, идеологического), военных операций, объекты попадают на разные культурные орбиты. Одни антикизируются и в таком поврежденном виде хранятся, теряя связь с историей, т.е. вызвавшими их событиями. Другие, наоборот, либо хранятся как напоминания об истории, либо реконструируются и непроизвольно тоже порывают с историей, но не с той, которая их породила, а с той, которая с ними случалась позже и даже совсем недавно.

¹ См. сайт: <http://www.kasparov.ru/material.php?id=55BE3AFB8BC61>.



Рис. 14. Памятник Мари Арель, считающейся изобретательницей сыра Камамбер, жительнице деревни Камамбер (по одним данным – 1761–1812 гг., по другим – 1761–1844 гг., а то и 1781–1855 гг.). Установлен 11 апреля 1928 г.; в нижненормандском Вимутье; скульптор не назван (Marie Harel, Camembert, Vimoutiers, Orne, Basse-Normandie, France)

Сохранен в том виде, в каком уцелел после бомбардировок в июне 1944 г. После войны сыровары из Ван Верт штата Огайо (Van Wert, Ohio, US) подарили Вимутье несколько иной вариант этого памятника. Пострадавший же оказался утроенным – и памятником Мари

Арель, и памятником славному (ставшему символом Вимутье) сыру Камамбер, и наглядным свидетельством трагической истории Вимутье – повреждения вошли в его семантику.

Вечером 10 июня 1995 г., во время про-



Рис. 15. «Птица» (1994; художник – Fernando Botero Angulo (1932); “Pájaro”, Plaza Botero, Parque de San Antonio, Medellin, Colombia)

ходившего здесь музыкального фестиваля, эта «Птица» взорвалась от заложенной в ней бомбы террористов. Погибло 29 человек, 200 было ранено.

Ботеро решил ее не восстанавливать, так и оставить как знак безумия и криминала (“monumento a la imbelicidad”) и назвал «Ра-

неной птицей» (“Pájaro herido”), прикрепляя к постаменту список жертв и пострадавших. Заодно в январе 2000 г. он установил рядом копию взорванной, но теперь с другим названием – «Голубка мира» (“Paloma de la Paz”) (рис. 16–18).



Рис. 16-17. На первом плане - взорванная 10 июня 1995 г. “Pájaro herido”, на втором – “Paloma de la Paz”, установленная в январе 2000 г. копия первоначальной “Pájaro” 1994 г.





Рис. 18. «Голубка мира» (“Paloma de la Paz”, январь 2000 г.), стоит рядом с сохраненной «Раненой птицей», взорванной в 1995 г. (автор фотографии – Hannelorla, датирована 26 марта 2013 г.)

Реконструируя взорванную или подменяя ее новой копией, Ботеро перевел бы историю в ряд внешней наррации, хоть и изложенной, скажем, на постаменте. В данном же решении история не только сохранилась, но и получила свое продолжение как в виде соположенной копии (копия, заметим, предполагает существование подлинника), так и наименования оставленной развалины и переименования

дубля. (Ср., в частности, родственную стратегию в случае берлинской Мемориальной Церкви Кайзера Вильгельма).

Эта композиция, как и целый ряд памятников и памятных знаков в Европе, посвященных погромам и Холокосту, сюжетна. Это не разрушенная скульптура, а тема и иконическое изображение разрушения. Цель ее – восстановить глазом предыдущее состояние



Рис. 19-20. «Разбитый очаг» («Разбіты агмень») открыт 22 октября 2008 г., в 65-ю годовщину уничтожения гетто на ул. Сухой в Минске, в том месте, где было минское гетто; скульптор – Максим Михайлович Пятруль (р. 1977), архитектор – Леанід Мэнделевіч Левін, вул. Сухая, Мінск, Беларусь)

разрушенного и обязательно осознать, что именно разрушено, но главное – увидеть, понять и запомнить суть преступления. Эмоциональная экспрессия таких памятников сильнее изображений героизма или жертв. Выбор деталей быта (тут – домашнего очага) говорит об истреблении основ бытия.

Сходным образом изображается и другая история – депортация населения с завоеванных или отвоеванных территорий. Ср. с памятниками послевоенного изгнания немцев.

Это 60 пар мужской, женской и детской обуви (по моделям 1940-х гг.) в том месте, куда в декабре 1944 г. и январе 1945 г. отряды милиции венгерской нацистской партии «Скре-

щенные стрелы» (Nyilaskeresztes Párt) свозили тысячи евреев, заставляли их там разуваться, погружали на баржи и затем расстреливали и топили в Дунае (рис. 26).

Будучи того же типа, что и минский «Разбитый очаг» (рис. 19-20), с нарративной точки зрения он даже сильнее воплощает историю. Изображая промежуточное звено, они оба заставляют узнать предысторию и продолжение, т.е. спросить: «Что случилось?». С тем, что здесь вопросы значительно пронзительнее: «Чья это обувь? → Как она сюда попала? → Куда девались ее владельцы? – Кому их обувь досталась?». Ответить же – значит узнать / усвоить всю историю и заключить соответствующие выводы. Объяснение на сопровождающей та-



Рис. 21-22. «Туфли на набережной Дуная» (16 апреля 2005 г.; скульптор – Дьюла Пауэр (р. 1941), набережная Дуная в Пеште, неподалеку от здания Парламента, Будапешт, Венгрия, “Cipők a Dunarparton”, Pauer Gyula Idősebb Antall József rakpart, Budapest)



бличке (либо рассказ гида или путешественника) тут не нечто внешнее, а как раз искомое, вписанное в данную композицию, содержание.

Следующая «поломка» (деревянный, 12-метровой высоты, «Сломанный стул») – напоминание о последствиях заминированных полей и кассетных бомб и призыв к их запрету (рис. 24). В статье «Сломанный стул» в Википедии говорится:

«Скульптура была установлена на Женевской Площади Наций перед главным входом во Дворец Наций (европейскую штаб-квартиру ООН) в августе 1997 г. Предполагалось, что она будет находиться на этом месте в течение трех месяцев до подписания международной конвенции о запрете противопехотных мин и бомбовых кассет. В связи с тем, что подписание этой конвенции затянулось и встретило значительные трудности, скульптура осталась на месте до 2005 г., затем была демонтирована в связи с реконструкцией площади и в 2007 г. вернулась на прежнее место»¹.

Действие происходит в Афганистане, часть съемок посвящена как раз жертвам заминированных полей и кассетных бомб (рис. 23) и гуманитарной помощи пострадавшим в виде сбрасываемых с самолетов протезов (рук, ног) и костылей.

Попутно небезынтересно отметить, что хотя XX век – это миллионы увечий, калек, инвалидов, в мемориальной скульптуре они не отображены. Изредка встречаются



Рис. 23. Деревянный 12-метровый «Сломанный стул» (18 августа 1997 г.; проект – архитектор Paul Vermeulen; скульптор – Даниэль Берсе, исполнитель – плотник Луи Женев, на Площади Наций, перед главным входом во Дворец Наций в Женеве (европейскую штаб-квартиру ООН) в Женеве; “Broken Chair”, Daniel Berset (1953), Louis Genève; Place des Nations, devant l’entrée principale du Palais des Nations à Genève)

ся другие – у здравниц, например, где их смысл – не искалеченность, а именно выздоровление. Таковы, в частности, разрушенный в 1945 г. отступающими немцами, но в 1954 г. восстановленный «Ломающий костыль» (“Barlolamač”, 1934, скульптор – Роберт Кюхмайер; у Колонного моста; Robert Kühmayer (1883–1962), Kolonádový most

¹ То же см. на сайте: <http://www.gooddays.ru/post/69021>.



Рис. 24. Кадр из документально-художественного фильма «Путешествие в Кандагар» (чаще – просто «Кандагар», иногда – «Луна закрывает солнце». Премьера состоялась 11 мая 2001 г. на кинофестивале в Каннах; режиссер – Мохсен Махмальбаф; Иран – Франция; “Safar e Ghandehar” / “Kandahar” / “The Sun Behind the Moon”, Cannes; Mohsen Makhmalbaf)

с надписью «Встань и иди» (“Surge et ambula”) в словацком курорте Пештяны, Словакия (Piešťany, Slovensko)), и «Памятник Исцелившемуся Больному» (2002; скульпторы – Юрий Иванович Балдин и Павел Васильевич Чесноков; перед главным входом Травматологической больницы Института Травматологии и Ортопедии, г. Донецк, Украина), тоже ломающий уже ненужный костыль.

Чаще, но это уже Канада и США, встречаются скульптуры преодолевших свою заметную инвалидность и вопреки всему ведущих полноценную жизнь, в том числе и спортивную. Их задача другая – показать не жестокость войн, а именно равноправность и включенность людей с ограниченными возможностями в нормальную жизнь.

Недосказанность

Сам по себе памятник довольно банальный: он воспроизводит типичный для левобережного Будапешта (Пешта) мотив неоклассицистического портика с рядом усеченных колонн (знак разрушения) и, с другой стороны, слишком навязчиво ассоциируется с арками входов в парки культуры и отдыха или на кладбища.

В центре портика – фигура Архангела Гавриила (Gábrriel arkangyal), небесного покровителя Венгрии, из легенды о коронации ее первого короля Стефана I (Стефан, или Йштван I Святой; Szent I. István)



Рис. 25. «Памятник жертвам немецкой оккупации» (20 июля 2014 г., скульптор – Рааб Петер Паркань (р. 1976), Площадь Свободы, Будапешт; “A német megszállás áldozatainak emlékműve”, Párkányi Raab Péter (1967), Szabadság tér, Budapest). Из-за резкой критики и предполагавшихся протестов установлен ночью, с оградительным забором; торжественного официального открытия не было (ср. рис. 21–22)

и о наказе принять христианство. Отсюда в правой руке у этого Архангела держава – золотой шар (яблоко) с апостольским (лотарингским) двойным крестом (kettős kereszt). В полураскрытой левой ладони нет ничего. Что это значит и чего нет, остается только гадать. Если руководствоваться формой Архангела Гавриила на колонне «Тысячелетия» (“Milleniumi emlékmű”, 1896–1929; скульптор – György Zala на площади Героев (Hősök tere)), то получается, что, скорее всего, нет короны. К тому же, в отличие от

правого перистого крыла, левое оказывается взвивающимся вверх краем черной мантии Архангела и производит впечатление то ли обгоревшего крыла, то ли языка черного пламени.

В тимпане же над Архангелом пикирует хищный черный ворон (опознаваемый как немецкий орел). На его когтистой правой лапе – кольцо с датой «1944», а на антаблите читается крупная надпись: «Памятник жертвам немецкой оккупации» (“A német megszállás áldozatainak emlékműve”).

То, чего не отражает этот официальный памятник, общественность Будапешта выразила иначе, параллельным рядом – к заграждениям стали приносить камни (традиционный еврейский обычай класть на могилы камни, а не цветы) с названиями местностей, откуда вывозили в лагеря смерти евреев, цыган и противников нацистского режима. Появились всякого рода чемоданы (как знак депортации), детская обувь и колючая проволока (детали этого «контрпамятника» подробнее описывает Кшиштоф Варга¹, в частности: “Transparency <...> wrażenia już nie robiły, może nawet były zbędne; kamienie i buty zawsze powiedzą więcej niż płótno z napisem” («Транспаранты <...> уже не впечатляли, возможно, были даже излишни; камни и обувь всегда скажут больше, чем полотнище с лозунгом»).



Рис. 26. Памятник жертвам немецкой оккупации (20 июля 2014 г.; скульптор – Рааб Петер Паркань (1967); Площадь Свободы, Будапешт; “A német megszállás áldozatainak emlékműve”, Párkányi Raab Péter; Szabadság tér, Budapest). На фотографии 26 июля 2014 камни, документы, архивные фотографии, чемоданы, детская обувь сложенные будапештцами у защитных ограждений памятника как выражение недосказанного памятником истинного содержания заглавной «оккупации» (ср. рис. 21–22).

Венгерское ‘megszállás’, хотя и правильно переводится как «оккупация», буквально значит ‘занятие, захват’ и поэтому куда мягче, чем русское «оккупация», а тем более польское ‘okupacja’, которое содержит в себе

¹ См.: Varga, K. *Langosz w jurcie*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, 2016. С. 268.

значения 'насилие, репрессии' и память о совершенно другом историческом опыте.

С согласия тогдашнего регента адмирала Миклоша Хорти (Horthy Miklós, 1868–1957) Гитлер беспрепятственно ввел в союзную Венгрию свои войска (19 марта 1944 г.), способствовал передаче власти лидеру венгерской нацистской партии «Скрещенные стрелы» (“Nyilaskeresztes Párt”), назвавшему себя «Вождем Нации» (“Nemzetvezető”) (с 17 октября 1944 г. по 28 марта, а на деле по 8 мая 1945 г.) Ференцу Салашу (Szálasi Ferenc, 1897 – казнен 12 марта 1946 г.). Эта партия вершила в стране весь оккупационный Холокост и внушала ужас, особенно в последние месяцы войны – с декабря 1944 г. до взятия Будапешта Красной Армией.

Расположение памятника на Площади Свободы с конца XIX в., играющей роль нарратива истории Венгрии, активизирует и еще одно (возможно, непредусмотренное) прочтение. Напротив, в другом конце площади, стоит памятник советским воинам, павшим в боях за Будапешт, – “Szovjet hősi emlékmű” (открыт 1 мая 1946 г.; скульптор – Карой Антал; Antal Károly, 1909–1996). С одной стороны, он подсказывает противопоставительную ассоциацию «агрессия – освобождение», но с другой – сопоставительную: «одна оккупация – очередная оккупация». Для знающих историю Венгрии, Будапешта и этой площади советский памятник далеко не нейтрален. Сама площадь возникла в 1886 г. на месте

австрийских жандармских казарм, ставших тюрьмой (Újépület) и занимавших значительную часть Липотвароша (Lipótváros, район Пешта), и была названа площадью Свободы в честь венгерского восстания 1848–1849 гг., жестоко подавленного российским фельдмаршалом Иваном Федоровичем Паскевичем (1782–1856). Более того, советский мемориал-obelisk установлен почти на том же месте – как бы «вместо» памятника «Траурный Государственный Флаг» (“Ereklyés Országzászló”, 20 августа 1928 г.; художники – Füredi Richárd (1873–1947), Kismarty-Lechner Jenő (1878–1962)), приспущенный флаг которого означал не только траур по погибшим во время Первой мировой войны, но и траур по отошедшим от Венгерской Короны владениям (в результате Трианонского договора) – в оформленное по типу мавзолея основание флагштока с флагом вкомпанованы урны с землей потерянных территорий.

И еще одна дата – «Венгерское Восстание 1956 года» (“1956-os Forradalom”, 23 октября – 9 ноября). Тогда этот советский памятник пытались демонтировать именно как знак очередной оккупации, но так и не успели – восставших и город разгромили вошедшие советские войска. Памятник отреставрировали, сохранили, в отличие от множества коммунистических памятников, которые свезли в специально устроенный под Будапештом “Memento Park” (1989–1990).

Сами по себе такие памятники очень бы-

стро теряют связь с историей – как с той, которой посвящены (бои за Будапешт) или которая их сооружала (тут – навязанность победителем, политикой и обязующей идеологией), так и с той, которую претерпевали они сами (реконструкция стирает с них все то, что с ними случилось). Все три перекочевывают в архивные хранилища, в исторические исследования, в туристические путеводители и прочие внешние, словесные объяснения-наррации (свидетели и помнящие эти события люди рано или поздно уходят из жизни). Остается только знать, и эти знания принимать за свою «память» и считать ее «продолжением» той, подсказанной.

Советский мемориал в этом отношении оказался в несколько лучшем положении. Уже на уровне своей пластики и стилистики, будучи чужеродным для Будапешта и особенно для данной площади (хотя и проектировал его свой, венгерский, художник Карой Антал, и строили сами венгры), вызывает у публики простейшие вопросы: «Что это такое? Что это значит?», а заодно и желание узнать (обратиться к внешним нарративным источникам, в том числе и к сохранившейся иконографии – фотографиям, киносъемкам, зарисовкам, картинам).

На такой же внеположенной дорожке немало показывает и рассказывает общедоступный интернет. Не только о торжествах, но и о противостоящих им событиях. Фотографии, подборки слайдов, видео и воспоминания

о восстании 1956 г. запечатлевают ставшие уже политически и идеологически нежелательными детали. Повстанцы скалывают советскую эмблематику, след прежней надписи «Вечная слава героям, павшим в боях за свободу и независимость Советского Союза!», а на фотографии 1964 г. вместо нее появляется другая, и уже двуязычная – «Слава советским героям освободителям» (“Dicsőség a felszabadító felszabadító szovjet hősöknek”) (рис. 27–28).

Сходное рассогласование наблюдается и в случае надписей на медали «За взятие Будапешта» (учреждена 9 июня 1945 г.; художник А.И. Кузнецов), которой до 1 января 1995 г. было награждено 362 050 человек, и на юбилейных трехрублевых монетах Банка России (выпуск 14 февраля 1995 г.; художник – А.А. Колодкин, скульптор – В.М. Харламов), где на реверсе вокруг центрального изображения здания будапештского парламента и штурмующих город войск написано не «Взятие», а «Освобождение Европы от фашизма / Будапешт 13.2.1945 г.» (рис. 29–31).

Материал – замещение – реконструкция

Преемственность и самоупражнение

И тут мы подходим к более важным проблемам. Одна из них – семантическая. Это вопрос о том, что происходит в таких случаях, когда одни памятники сносятся, а на их месте ставят другие. Есть ли тут



Рис. 27. «Памятник советским героям» (“Szovjet hősi emlékmű”, открыт 1 мая 1946 г.; скульптор – Карой Антал (1909–1996); Площадь Свободы, Будапешт; Antal Károly; Szabadság tér, Budapest). Вид с южной стороны, фотография 1949 г.

какая-нибудь смысловая преемственность – передается ли какая-то семантика (и какая?) изъятого его замещающему? Если да, то при каких условиях? А при каких никак не активизируется? И как долго удерживается память о смысле такой замены?

Другая – семиотическая. Оказывается, что история (не только помеченная памятниками) сама себя упраздняет, а не сохраняется и не передается в будущее. Это как



Рис. 28. «Памятник советским героям». Современный вид с южной стороны после ремонта революционных поломок (фотография середины 1960-х гг.)

нельзя лучше видно на примере именно реконструкций / восстановлений разрушенного или вообще пустующих локусов.

Примеров одного и другого не перечислить. Как в самой России, так и по всей меридиане от Эстонии до Албании. Отмечу только несколько.

«Памятник Героям Восстания в Варшавском Гетто» (19 апреля 1948 г.; скульптор – Натан Рапопорт (1911–1987), архитектор



Рис. 29. Медаль «За взятие Будапешта». Имеются в виду бои за Будапешт с 20 декабря 1944 г. по 15 февраля 1945 г. (учреждена Указом Президиума ВС СССР от 9 июня 1945 г.; автор проекта медали – художник А.И. Кузнецов). Вручается по настоящее время. Согласно статистике, до 1 января 1995 г. ею награждено 362 050 человек



Рис. 30-31. Юбилейная трехрублевая монета Банка России (выпуск 14 февраля 1995 г.; художник – А.А. Колодкин, скульптор – В.М. Харламов), где на реверсе вокруг центрального изображения здания будапештского парламента и штурмующих город войск написано не «Взятие», а «Освобождение Европы от фашизма / Будапешт 13.2.1945 г.»



– Леон Сузин (1901–1976); Площадь Героев гетто, Варшава; “Pomnik Bohaterów Getta Warszawskiego”, Natan Rapaport, Leon Suzin; Plac Bohaterów Getta, Warszawa).

Кроме своей значимой локализации (в пределах исчезнувшего гетто), пластики и символики скульптурного оформления, он примечателен еще и тем, что высечен из огромной глыбы базальта (лабрадора – шведы называют его ‘bohugranit’). Он привезен со шведских карьеров в Hunnebostrand, где в 1942 г. Альберт Шпеер (Albert Speer, 1905–1981), личный архитектор Гитлера, заказал гранит для проекта нового Берлина, т.е. мифической Германии, и памятников самому фюреру. Вот это изменение предназначения камня необходимо знать в случае варшавского памятника (тем более, что данный камень выкупила у шведов спасшаяся там еврейская община). Генезис и история камня преобладают, конечно, не в нем самом – они активизируются другой историей. Здесь – горельефами на камне, которые следует «прочитать», и этим самым «читать» не только историю, этим памятником ознаменованную, но и историю его камня (своего рода продолжения и эпилога изображенной / ознаменованной истории) (рис. 32).

Так бывает не всегда. История многих колонн константинопольского собора Ая Софии в Стамбуле (построенного в известном нам виде при Юстиниане I Великом

в 532–537 гг. (освящен 27 декабря 537 г.)), которые свозились из ряда античных храмов, в том числе из Рима и Эфеса, вошла в наррацию об архитектуре храма как его достоинство и великолепие, но без учета породивших их древних культов. На самом деле, и их полагалось бы читать еще и как свидетельство побежденного античного «язычества» и восторжествовавшего христианства и понимать, что христианство тоже было разрушителем.

Происхождение материала, как правило, не теряет своего значения, но сильно меняет свой статус в очередных исторических обстоятельствах (опыт археологии, прослеживающей древние межкультурные контакты, – другое дело, там речь идет не о семантике, а об установлении источников сырья и путей его поставок). Иногда лучше о нем не напоминать. В этом отношении едва ли не наиболее проблематична судьба металлов переплавленных церковных колоколов. В одних случаях они исчезли на разных промышленных стройках, где стали просто металлическими деталями машин, в которых, кроме функциональной, никакая семантика не предполагается (если с такой машиной не случится что-то исключительно невероятное, без труда поддающееся истолкованию в категориях «знамения» или «чуда»). В других, когда колокола переплавляли в памятники, их церковно-колокольный генезис может

оживать в интерпретациях осведомленных. И третий вариант (не редкий в Беларуси или Украине) – переплавка памятников Ленину именно в колокола, в церковные, или в самостоятельные памятные знаки в форме колоколов. Тогда «ленинский» генезис легко активизируется. Верующие в такую церковь либо не пойдут, по догматическим соображениям, поскольку от церковного колокола требуется сакральная чистота как материала, так и всего процесса изготовления, и звон такого колокола могут воспринимать как «безбожный соблазн», как «лжеколокол», либо же оправдывать аргументом «безбожник покорен». Чтоб избежать таких конфликтных семантизаций (нежелательных для обеих сторон) и не давать им повода, действительно, лучше всего остановиться на исходном предназначении, не разрушать и не переплавлять, и устраняемую идеологии не подменять другой.

Подробности и история камней из этих карьеров изложены в одной из статей Д. Бартошевича¹. Там, в частности, сообщается: согласно данным шведской прессы, заготовленный по заказу Шпее-ра гранит попал не только в Варшаву, но и в Нью-Йорк (немало приобрели аме-

риканцы для облицовки некоторых небоскребов), и в Берлин – СССР выкупил часть готовых блоков на мемориал советских солдат в Трептов-парке (Treptower Park, открыт 8 мая 1949 г.; проект – Евгений Викторович Вучетич (1908–1974) и Яков Борисович Белопольский (1916–1993)), и на памятник победы в Ленинграде, и на облицовку станций метро в Москве.

Источников этих сведений Д. Бартошевич, к сожалению, не указывает. Поэтому приходится верить на слово и остановиться лишь на том, что встречается и такая версия.

Сам по себе строительный материал семантику прежнего своего воплощения не сохраняет и не переносит на очередное. Это происходит на уровне зафиксированных иначе знаний (поддерживаемой памяти). Так, мало кто знает, что на восстановление основательно разрушенного и выжженного варшавского Старого города нужный готический кирпич привозили из отошедших к Польше разгромленных немецких городов (считается даже, что для этого разбирали не только руины, но и уцелевшие тамошние старинные здания). Это не засекречивалось, не скрывалось, но и не получило всеобщей огласки по той

¹ От 27 апреля 2013 г.: Dariusz Bartoszewicz. *Z głazów mieli wykuć pomnik Hitlera. Trafily na Muranów*. Сайт газеты Выборча / Gazeta Wyborcza [Wyborcza.pl]: [http:// warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,13809587,Z_glazow_mieli_wykc_pomnik_Hitlera__Trafily_na_Muranow.html](http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34889,13809587,Z_glazow_mieli_wykc_pomnik_Hitlera__Trafily_na_Muranow.html).



Рис. 32. Побережье Хуннэбостранд в западной Швеции в крае Бохуслен (отсюда шведское название этого камня – bohugranit), фотография – Дариуш Бартошевич; Hunnebostrand, Bohuslän; Dariusz Bartoszewicz

элементарной причине, что восстановленное воспринималось как подлинное, а не как вызывающая сомнения реконструкция. Кстати, варшавский Старый город в 1980 г. занесло в свой список мирового

наследства ЮНЕСКО. Однако не по критерию исторической или архитектурной достопримечательности, а по критерию именно послевоенной профессиональной реконструкции¹.

¹ См. статью от 19 июля 2013 г.: T. Urzykowski. *60 lat warszawskiej Starówki. Dlaczego Bierut zgodził się na odbudowę?* Пе-жим доступа: http://wyborcza.pl/1,75410,14300621,60_lat_warszawskiej_Starowki__Dlaczego_Bierut_zgodzil.html.

Естественно, не обошлось без споров, которые то и дело возобновляются. Одни отстаивали точку зрения, что развалины следует сохранить как наглядное свидетельство для грядущим поколениям, другие – идею реконструкции как знака непокоримости и своеобразного Феникса. Верх одержало второе мнение. Но не без потерь. Во-первых, не очень ясно, в каком виде город восстановлен – в предвоенном или ретушированном. Предвоенный сохранен не повсюду. В одних случаях восстановлен вид постарше – поближе к XIX–XVIII столетиям. В других многие росписи и скульптурная лепка подменены. В частности, нежелательные в те времена религиозные мотивы замещены «нейтральными» мифологическими: например, на фасаде дома 52 по ул. Фрета (Freta, 52) вместо Агнца Божия дали Вепря с догнавшими его собаками, а вместо ограждающей от чумы Богородицы Милостивой – фигуру Дианы-охотницы (1955; скульптор – Данута Колярска; подробности и фотографии Ришарда Мончиньского; Danuta Kolarska; Ryszard Mączyński¹). В других примерах религиозные мотивы сильно осовременены.

Реализовавшуюся в камне историю не остановить и не вернуть. Даже хорошо сохранившиеся подлинники с течением времени воспринимаются иначе, поскольку меняется ментальный горизонт зрителя – все смотрит-

ся в пределах иной шкалы масштаба, цвета, звукового континуума, насмотренности, доступности, иной эстетики (впечатляющей силы оформления и свежести или обнаруживающейся конвенциональности, ослабления понимания или вообще потери прежнего культурного кода). Не всегда и не слишком долго сохраняется память о том, что и какое тут было и чего не стало (помнящие или привыкают к новой конфигурации, или даже ее поощряют и сами ее иницируют, или просто уходят из жизни).

Сложная и трагическая история Варшавы перекочевала в нарративный ряд. На главной рыночной площади Старого города (Rynek Starego Miasta) есть музей города, где посетителям циклически демонстрируются архивные хроники бомбежки от начала войны (с первых дней сентября 1939 г.) и затем периода восстановления (1945–1955). В холлах многих зданий помещены подборки фотографий их предвоенного состояния, руин и состояния восстановленного. Все показано наглядно. Тем не менее, остается вопрос – что именно показывается, что мы смотрим? Историю ли или же ужасы варварства и героизм / подвиг реконструкции? Судя по комментариям гидов и по реакциям публики, скорее всего последнее, а история уходит в смутный фон.

Не обходится и без парадоксов.

¹ См. на сайте: abc@warszawska.info.

В сопровождающей наррации больше внимания уделяется восстановленным объектам, чем уцелевшим. К тому же уцелевшие никак не помечены, будто история им не положена, и даже делятся на просто уцелевшие и на «уцелевшие чудом», т.е. в силу небесного покровительства, когда речь идет о костелах и религиозных фигурах или культовой утвари (кстати, так же впечатляюще говорится о пострадавших культовых объектах).

Во время генерального ремонта и новой отделки (работы закончены 13 июля 2008 г.; главный проектодатель и куратор перестройки тракта – Кшиштоф Домарадзки (Krzysztof Domaradzki)) самой репрезентательной улицы Краковское Предместье (Krakowskie Przedmieście) (часть ведущего на Краков королевского тракта) там поставили четыре наклонных (на ребро) стеклянных куба (метр на метр). Кубы построены из сотни склеенных стекольных листов (сантиметровой толщины), что должно ассоциироваться со стопкой слайдов. Верхний лист – действительно, своеобразный и легко обозримый слайд, с изображением (репродукцией) вида на противостоящее здание или противоположащую площадь. Идея очевидна: зритель может одновременно рассматривать и изображение, и изображенную реальность и их

сверять.

Репродукции воспроизводят картины (ведуты) итальянского живописца Варшавы Каналетто: в Польше он более известен как Canaletto, в Дрездене, Вене и в Италии – более как Беллотто (Bellotto) (собственно Bernardo Bellotto, 1721–1780); ведуты Варшавы писал в 1767–1780 гг.). Один парадокс состоит в том, что мы смотрим не предвоенную, а старую застройку – вычеркиваем два столетия и попадаем в XVIII в., будто за истекшее время ничего с этими объектами не происходило, никаких переделок или неизбежных атмосферных влияний. Другой – гораздо серьезнее. Когда объекты восстанавливали после войны и консервировали в начале XXI в., искусствоведы руководствовались как раз этими ведутами. Даже цвет фасадов и новой (уже гранитной) плитки мостовой тракта подобрали согласно колористике Каналетто (хотя в Варшаве художник перешел на иную, более мягкую стилистику и писал рыжеватую глинобитную мостовую и еще вполне свежие, не успевшие покрыться патиной фасады). С желательной же «каналеттовской» краской были затруднения – ее пришлось отыскивать под наслоениями штукатурок, если вообще не изобретать заново¹ (рис. 33–34).

Итог такой, что не известно, что мы смо-

¹ О перипетиях с краской см. статью: «Костелу вернут его цвета – поможет Каналетто» в столичном приложении «Газеты Выборчей» от 10 июля 2009 г.: Urzykowski, T. *Kościół odzyska swoje barwy – pomoże Canaletto* (dodatek stołeczny do „Gazety Wyborczej” z 10 lipca 2009).

трим / сверяем: мастерство Каналетто, мастерство консерваторов, мастерство переложения живописного изображения на архитектуру, устойчивость / неподвластность времени (с XVIII века здесь ничего не изменилось) или же «Каналетто с самим Каналетто». Все зависит от осведомленности зрителя. В лучшем положении оказываются, однако, те, кто ничего не знает и поэтому видит то, что ему внушают (в частности, сопроводительные таблички на этих кубах, убеждающие, что это как раз и видел / списывал Каналетто). Тем лучше, что ответ на возможный вопрос «Что / чего тут изображение?» при такой семиотической сверке задан самими сопоставляемыми жанрами: реалистическая (родственная фотографии, поскольку Каналетто пользовался аппаратом camera obscura) картина вторична по отношению к изображенному на ней объекту. В переводе на современные реалии получается нечто в роде сверки фотографии на мобильнике («хорошо ли получилось / не переснять ли?») или проверки по путеводителю («то ли это, о чем тут говорится?»).

Объект сохранился в неизменном виде, только менял окраску и менялось ближайшее окружение, во время Второй мировой войны уцелел. На переднем плане – стеклянный куб с репродукцией картины Каналетто 1780 г.

Вопрос осложняется еще и тем, что зритель (не особо увлеченный историей частностей

жителя или просто посторонний посетитель города) не знает и не догадывается, чего нет, чего он не видит. Варшавский Королевский тракт сплошь историчен, и все равно лишен именно зримой истории. Пропало едва ли не полтора столетия. Нет и следа безоговорочной русификации архитектурного декора в виде неорусских кокошников и церковных куполов, в которые этот тракт передевали в конце XIX столетия. Некоторые перестройки царских времен не особо заметны, так как велись в соответствии с петербургским вкусом ревнивого императора, т.е. в стиле классицизма. Об этом можно прочитать только в исторических справочниках (но не на памятных досках). На примыкающей к тракту центральной площади (она не раз меняла свое название, нынче это площадь Пилсудского) в 1894–1912 гг. построили огромный православный собор Александра Невского с 70-метровой колокольней (освящен 20 мая 1912 г.; архитектор – Леонтий Бенуа; не вдаваясь в подробности напомним только, что такие соборы Александра Невского, часто едва ли не по одному и тому же шаблону, царизм строил по всем рубежам своей досягаемости – от Таллинна до Тбилиси и Софии в Болгарии). Во время Первой мировой войны в этот собор попала бомба, а занявшие Варшаву немецкие войска сняли с него медную обшивку. Вернув государственную самостоятельность и независимость Польши, никто и не думал этот собор ни ремонтиро-

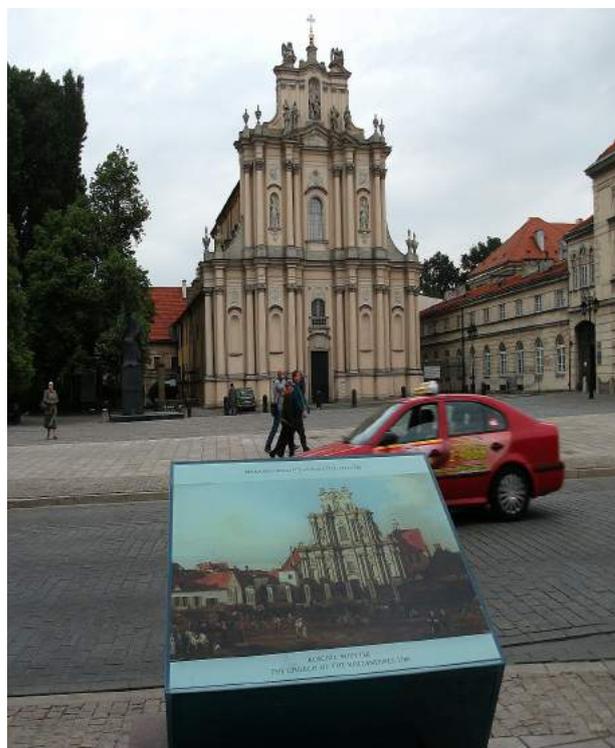


Рис. 33–34. Варшава. На заднем плане Костел Визиток (монахинь-визитанток) на Краковском Предместье (строился в 1728–1765, освящен 20 сентября 1761; первоначальный проект – архитектор Кароль Антон Бай (? – 1741 или 1742), достроил и завершил архитектор Эфраим Шререр (1727–1783); Warszawa, Kościół Wizytek, Krakowskie Przedmieście; Karol Antoni Bay, Ephraim Schröger)

вать, ни восстанавливать. В 1924–1926 г. его взорвали и разобрали до основания; мрамор и другие строительные материалы пошли на обустройство ряда других зданий города; оставшийся же культовый декор интерьера, тот, который не успели вывезти отступающие перед немцами российские войска и эва-

куированная царская администрация, в основном был перенесен в церковь Марии Магдалины на правобережной Праге (так называется эта часть Варшавы – Praga). Обрамляющие площадь дворцы XVII–XVIII столетий в 1944 г. взорвали гитлеровцы. Планы их восстановления постоянно отодвигают-

ся в неопределенное будущее. В итоге, в отличие от будапештской Площади Свободы (Szabadság tért), глаз видит историческое пустое место без истории, т.е. не видит, чего тут нет. В лучшем случае – «еще не историю» – 6 июня 2009 г. на ней открыли 9-метровой высоты миссионерский крест (авторы проекта – Marek Kuciński, Jerzy Mierzwiak и Natalia Wilczak) в связи с 30-летием Первого Паломничества (I pielgrzymki) в Польшу Папы Римского Иоанна Павла II [Jan Paweł II]. Крест стоит в том месте, где был сооружен алтарь, при котором папа отслужил мессу (2 июня 1979 г.). При подготовке фундамента под данный крест обнаружилось, что там как раз располагался алтарь снесенного собора Александра Невского.

Закономерное совпадение пространственной планировки или интенциональное – неизвестно (скорее всего, первое, поскольку тогда пресса писала о неожиданных трудностях строителей креста; см., в частности, сообщение в газете «Жице Варшавы» (“Życie Warszawy”) от 21 марта 2009 г.). Основа для разных толкований и для исторического наслоения идеальна. Тем временем заметен сильнейший перевес связи с Папой и движением Солидарности, в семантику креста предшествующая семантика данного локуса уже не включается.

Но даже если восстановят обрамляющие площадь взорванные в 1944 г. дворцы (а такая идея жива), то все равно ее посетители

увидят XVII–XVIII вв., остановленную историю, и мало кто спросит «а куда девались XIX–XX века, разве ничего тут не произошло?».

Возможных вмешательств в историческую ткань окружающего пространства не перечислить. Один из приемов – это практика «убрать с глаз, заслонить, видимое сделать невидимым или, по крайней мере, менее видимым». Так, по мнению варшавян, при царизме построили университетскую библиотеку (Biblioteka Uniwersytecka, 1891–1894; проект – Stefan Szyller и Antoni Jabłoński-Jasieńczyk), здание которой заслонило собой вид с Краковского Предместья на первоначальное (с 1824 г.) здание Университета Казимежовского Дворца (Pałac Kazimierzowski, построен в 1637–1641 гг., но много раз перестраивался), связанного с повстанческими движениями. Такой же прием стоит и за современной застройкой высотными башнями вокруг сталинской высотки Дворец Культуры и Науки (Pałac Kultury i Nauki, или, популярно, PKiN, Pekin; Пекин; строительство начато 2 мая 1952 г., открыт 22 июля 1955 г.; главный архитектор – Лев Владимирович Руднев (1885–1956)).

Этот ментальный прием «убирать с глаз / выдвигать на первый план» очень древний и очень устойчивый и работает в обе стороны. Так застраивались, например, христианские монастыри на Кипре при османском владычестве, так застроили минаретами кон-

стантинопольский собор Айя-София, и, наоборот, в христианской Европе было запрещено строить что-либо выше церквей и загромождать их вид. В восстанавливаемом Старом городе в Варшаве он сослужил добрую службу – власти, требующие сноса крепостных стен, уступили их отстаивающим архитекторам, вняв своему же «идеологическому» контраргументу, что, мол, в случае сноса откроется вид на множество башен тамошних костелов, а это вряд ли подобает атеистическому государству. Иначе говоря, любуясь видами, мы видим прежде всего «виды», и не подозреваем, что на деле эти виды – носители как исторических, так и современных идеологем.

История затирается и на уровне названий улиц – в большинстве они не историчны, даже если некоторым из них вернули довоенные названия. За один XX в. топонимика во всей восточной Европе менялась несколько раз (в Польше как минимум пять). Всегда, однако, по идеологическому критерию, иногда в силу новой государственной независимости.

Но если второе в принципе понятно, то замена одного идеологического набора бора (своего, не навязанного извне) на такой же значимости другой вызывает удивление и мысль: «История ничему не учит / Вот в какую очередную идеологическую парадигму мы попали». В некоторых случаях прежние названия долго и с упорством «помнятся» и «культивируются», в других – с таким же упорством изо дня в день «забываются».

Ограничусь тремя польскими примерами.

Созданная в 1945 г. Гданьская судостроительная верфь (Stocznia Gdańska) на волне усиленного партийного режима (а заодно и «наказания» за непокорность) 15 апреля 1967 г. получила имя Владимира И. Ленина (Stocznia Gdańska im. Lenina). С самого начала 1970 гг. вспыхивали там забастовки рабочих, которые в 1980 г. привели к возникновению «Солидарности», а в 1990 г. – к новому строю. И 1 января 1990 г. она преобразовалась в Акционерное Общество, стала называться «Гданьская Судоверфь Акционерное Общество» (Stocznia Gdańska Spółka Akcyjna). По инициативе президента Гданьска 14 мая 2012 г. воротам проходной № 2 вернули их вид с августа 1980 г. вместе с прежней надписью “Stocznia Gdańska im. Lenina” и эмблемой Ордена Трудового Знамени (Order Sztandaru Pracy). Но уже 28 августа 2012 г. слова “im. Lenina” тогдашние профсоюзы отпилили, сохранилось только “Stocznia Gdańska”. От этого свою историю данная верфь не потеряла. Но потеряла или в лучшем случае скрыла от глаз свою с ней глубинную связь, т.е. не только с прежней идеологизацией, но и с тем важнейшим смыслом, что под именем Ленина забунтовал именно пролетариат (рабочий класс) и что именно пролетариат потребовал поделиться с ним властью и в итоге опроверг титульную «диктатуру пролетариата / рабочего класса». Без «Ленина» и «Ордена» те забастовки обернулись всего-навсего

«забастовками».

В одной из статей¹ говорится о том, как один из членов краковского городского совета в рамках идеологической бдительности (и закона о декоммунизации) заподозрил, что улица Dworcowa вовсе не Вокзальная (не относительное прилагательное “dworcowa”), а Дворцова (притяжательное “Dworcowa”), т.е. имени какого-то советского ученого или писателя Дворцова, и потребовал ее переименования. Хотя во времена постройки железных дорог на волне престижа нового вида транспорта Вокзальные улицы появились едва ли не в каждом городе, через которые проходили поезда. Бдительность бдительностью, курьез курьезом, но такое настроение умов говорит о том, как вычеркивается история, в частности, заключенные в таком названии и престиж, и значимость пространственных ориентиров для тогдашних жителей.

Изменение названий улиц – очень дорогое удовольствие. Это не только смена табличек на домах, но и замена множества документов как самих жителей, так и всяческих предпри-

ятий, фирм, объявлений, рекламы и. т.п. Из этого затруднения нашли очень показательный выход в Белостоке (Białystok)². Тут улицу Победы (Zwycięstwa) переименовали в улицу Победы (Zwycięstwa). Без уточнения, какой Победы. Поэтому бесконфликтно каждый может ее понимать соответственно со своим опытом и историческим кругозором. Данный пример уводит нас в другую область, показывает, что значение и связь с историей пребывают отдельно от объекта (тут – название улицы), в умах / знаниях публики или просто только в номинационных постановлениях уполномоченных учреждений. Этим и воспользовались в Белостоке, меняя всего лишь запись в документах, что имеется в виду не победа 1944 г., а 1920 г.

Точно такую же ситуацию описывала польская пресса в случае села Крукланки (Kruklanki), где главную улицу 22 июля (22 Lipca) местный совет переименовал на 22 июля (22 Lipca)³.

Здесь тоже воспользовались формальным созвучием и остановились лишь на перефор-

¹ На сайте <http://natemat.pl/189033,dekomunizacyjny-absurd-radny-pis-z-krakowa-chce-by-nazwe-zmienila-ulica-dworcowa> в статье от 3 сентября 2016 г. *Dekomunizacyjny absurd! Radny PiS z Krakowa: Ulica Dworcowa wzięła nazwę od radzieckiego uczonego.*

² См. статью от 28 ноября 2016 г.: *Dekomunizacja ulic w Białymstoku: Ulica Zwycięstwa, ale z innym uzasadnieniem* на сайте: <http://www.portalsamorządowy.pl/podlaskie/wydarzenia-lokalne/dekomunizacja-ulic-w-białymstoku-ulica-zwyciestwa-ale-z-innym-uzasadnieniem,87227.html>.

³ См. статью: *Św. Maria Magdalena, a nie PKWN. Radni zmienili nazwę ulicy z 22 Lipca na 22 Lipca 6/51 [WP.PL 22 Feb 2017]:* <http://www.msn.com/pl-pl/wiadomosci/polska/%C5%9Bw-maria-magdalena-a-nie-pkwn-radni-zmienili-nazw%C4%99-ulicy-z-22-lipca-na-22-lipca/ar-AAncMrO?li=AA4WVW&ocid=spartandhp>.

мулировке обоснования в бумагах. Если во время социализма 22 июля отмечалось провозглашение (в 1944 г.) Манифеста РКWN (Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego), т.е. Польского Комитета Национального Освобождения, то теперь выбрали эту же дату по церковному календарю как день св. Марии Магдалины (в церкви стал официально отмечаться с 22 июля 2016 г.).

Что говорит топонимика (а точнее – годонимика) города, хорошо показано в книге Т.В. Шмелевой¹, где на страницах 60–100 в главе 3 «Городские имена как исторические свидетельства» прослеживаются переименования XX в. и сдвиги с естественной (стихийной) семантики в сторону продуманной

идеологемике. Тут едва ли не наиболее показательна судьба площади Софийской (с. 71–74), менявшей свое название несколько раз: Софийская (до 1919 г.) → 9 Января (с 1919 г.) → Победы (с 1946 г.) → Софийская (с 1991 г.) → компромиссное Софийская-Победы (с 2005 г.), а в быту иногда даже Софийской Победы, которое отражает реальное восприятие / семантизацию городского пространства его жителями, но на деле безотносительно как к истории, так и к идеологизации. История же сводится к неким началам значимости данного места и в лучшем случае к интенциям городских властей, а сама пребывает в параллельном документальном дискурсе.

¹ Шмелева, Т.В. Новгородская словесность. Учебное пособие. Великий Новгород, 2016.

**WHERE'S THE UNEXISTING GONE?
(REMAKES - REMAINS - RUINS)**

Jerzy Faryno, Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland.
e-mail: faryno@wp.pl

Abstract. The study covers a wide range of diverse material selected according to the principle that allows the following questions to be raised. How do we interpret intentionally fragmented artefacts (for example, sculptures, though the problem may concern any kind of fragmented images)? Do we identify fragments as parts of a shattered whole or as a random combination of pieces? How are remaking and the destruction of things represented and interpreted? Does the semantic of the original remain active in its remake? The same can be asked about a place: does it keep the semantics of its past and add it to the semantics of its new state? Is the absence meaningful and can we “see” it (or at least notice that something is absent)?

History is not only about creation, but also about constant destruction. This raises another question: is destruction represented in history and in memorial art, and, if yes, how? How does destruction lose its historicity, its link to the event that caused it, and become a spectacle in itself?

An additional question is whether or not there is historicity and meaning to the concept “Here (with this object) nothing happened” which can quite often be seen on witty or bitterly ironic memorial plates saying “On this [site, place, spot] nothing happened”.

Key words: remakes, remains, ruins, memorial, sculpture, architecture, represented history, historical discourse in non-historical media.

