

Научная статья / Article

УДК 008

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2023-1-65>

Отсутствие как памятник. Статья 1

**Смирнова Алла Александровна¹, Леонов Иван Владимирович²,
Кириллов Игорь Викторович³**

^{1,2,3} Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург, Россия

¹ allasmir@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-6739-2489>

² ivaleon@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0003-0026-3807>

³ os84@yandex.ru, <http://orcid.org/0000-0003-3401-1798>

Аннотация. *Материал настоящей статьи, которая состоит из двух частей, посвящён нетривиальной теме — анализу феномена «отсутствия» в работе с историко-культурным наследием. «Отсутствие», которое в той или иной форме затрагивает различные артефакты, рассматривается авторами не только как пустота и антитеза всякой проявленности объектов, но и как специфический фактор, несущий информацию о том, что утрачено, хранящий память об ушедшем и способный сообщить о нём. Отмечается, что практики упоминания «отсутствия» в работе с культурным наследием носят весьма распространённый характер, но не получили при этом досконального осмысления в научной литературе. Для удобства рассмотрения проблемы «отсутствия» в работе со значимыми артефактами предлагается авторская типология, включающая шесть подгрупп, трём из которых — памятникам, у которых имеются частичные или существенные утраты материальной компоненты; памятникам, материальная составляющая которых утрачена полностью; объектам с «разлучёнными» элементами материальной формы — уделяется внимание в первой части данной статьи. Остальные подгруппы будут рассмотрены во второй части статьи, которая будет представлена в следующем номере журнала. Текст содержит множество примеров артефактов с теми или иными формами «отсутствия».*

Ключевые слова: культурное наследие, памятник, артефакт, отсутствие, «воображаемая реальность» памятника, образ, «месторазвитие»

Для цитирования: Смирнова А. А., Леонов И. В., Кириллов И. В. Отсутствие как памятник. Статья 1 // Человек. Культура. Образование. 2023. № 1. С. 65–82. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2023-1-65>

© Смирнова А. А., Леонов И. В., Кириллов И. В., 2023

Absence as a Monument. Article 1

Alla A. Smirnova¹, Ivan V. Leonov², Igor V. Kirillov³

^{1,2,3} Saint-Petersburg State Institute of Culture, Saint-Petersburg, Russia

¹ allasmir@mail.ru, [http://orcid.org/ORCID: 0000-0002-6739-2489](http://orcid.org/ORCID:0000-0002-6739-2489)

² ivaleon@mail.ru, [http://orcid.org/ORCID: 0000-0003-0026-3807](http://orcid.org/ORCID:0000-0003-0026-3807)

³ os84@yandex.ru, [http://orcid.org/ORCID: 0000-0003-3401-1798](http://orcid.org/ORCID:0000-0003-3401-1798)

Abstract. *The material of this article consisting of two parts is devoted to a non-trivial topic — the analysis of the phenomenon of «absence» in working with historical and cultural heritage. The «absence», which in its one form or another affects various artifacts, is considered by the authors not only as emptiness and antithesis of any manifestation of objects, but also as a specific factor that carries information about what has been lost, stores the memory of the departed and is able to report about it. It is noted that the practice of mentioning «absence» in working with cultural heritage is very common, but has not received a thorough understanding in scientific literature. For the convenience of considering the problem of «absence» in working with significant artifacts, the author's typology is proposed which includes six subgroups, three of which are monuments that have partial or significant losses of the material component; monuments whose material component has been completely lost; objects with «separated» elements of material form are given attention in the first part of this article. The remaining subgroups will be considered in the second part of the article, which will be presented in the next issue of the journal. The text contains many examples of artifacts with various forms of «absence».*

Keywords: *cultural heritage, monument, artifact, absence, «imaginary reality» of the monument, image, «locality»*

For citation: Smirnova A. A., Leonov I. V., Kirillov I. V. Absence as a monument. Article 1. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education.* 2023; 1:65–82 (In Russ.). <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2023-1-65>

Человек — не природа, он не терпит пустоты. Оказавшись в пустоте, он стремится ее заполнить. Он заполняет её видениями и воображаемыми звуками, если не в состоянии заполнить её чем-нибудь реальным.

А. и Б. Стругацкие

Начать статью хотелось бы с одного примера, который иллюстрирует проблематику данной работы. В Санкт-Петербурге на наб. р. Фонтанки рядом с Красноармейским мостом есть пустую-

щий постамент с цепным ограждением, который привлекает большое внимание петербуржцев и гостей города и будоражит их воображение. У многих прохожих возникает вопрос: что же было на этом постаменте, какой памятник, какая скульптура (либо скульптурная композиция) стояла здесь? Куда и при каких обстоятельствах исчезло то, что возвышалось над постаментом? В современном городском фольклоре присутствует шутка, что это памятник человеку-невидимке, «Господину Никто». Памятник активно обсуждают в городских СМИ, социальных сетях, ему посвящают стихи. Современные петербургские художники неоднократно с помощью трафарета наносили на постамент различные надписи — «человек-невидимка», «Никто 0», «Никто I», «Никто II», «Никто III» и др. [1]. Пустота, которая образовалась на месте некогда заполненного пространства, притягивает, завораживает. Пустота в данном случае напоминает о былой реальности объекта и содержит её незримый «отпечаток», провоцируя работу воображения и побуждая разгадывать тайну памятника. В сознании прохожих разворачивается целый веер образов, которые они примеряют к пьедесталу.

Достоверная реальность памятника такова: некогда здесь, рядом с Александровской больницей, стоял бюст её основателю — императору Александру II — работы скульптора Н. А. Лаврецкого. В 1931 году памятник был снесён, а постамент остался и пребывает пустующим уже много десятилетий.

Наверное, каждый человек в своей жизни сталкивается с подобного рода ситуациями — случаями «незримого присутствия» утраченных, ушедших форм реальности, которые сохраняются в воображении, продуцируются им, зачастую «цепляясь» за всевозможные артефакты и их фрагменты. Данная проблематика находит яркое проявление в «переживании реальности» многих памятников историко-культурного наследия. Реальность различных артефактов по сути своей реализуется в играх человеческого воображения, которое способно, отталкиваясь от материальной формы объекта, формировать его «ауру» (воображаемую реальность) с учётом богатого спектра образов, смыслов и исторических «наслоений» [2]. При этом степень выраженности и соотношение материализованных и воображаемых сторон бытия памятника могут с течением времени изменяться — как вследствие трансформации предметной реальности артефакта, так и по причине метаморфоз его воображаемой составляющей.

Обозначенные грани реальности памятников историко-культурного наследия тесно соединяются друг с другом — на уровне «сцепок», ассоциативных рядов, «припоминаний». Одним из проявлений данных «сцепок» является устойчивость воображаемой реальности многих артефактов в случае существенных изменений их материальной составляющей либо её утраты (частичной или полной). Таким образом, утраченный элемент или полностью утраченное «тело» артефакта становится основой для сохранения, пробуждения и проявления его бытия в сознании субъекта. Иначе говоря, *отсутствие, напоминая об отсутствующем, становится основой для сохранения памяти о нём.*

Представленный ракурс позволяет особым образом воспринимать памятники историко-культурного наследия, которые несут на себе следы утрат, в том числе существенных, а также памятники, материальная компонента которых утрачена полностью. Зияющие пустоты скульптурных ниш, осиротевшие пьедесталы, лакуны, оставшиеся на месте архитектурных памятников, — всё это, будучи «точками гравитации» воспоминаний, формирует специфические «места памяти», «гнезда», в которых обитает утраченное и ушедшее.

Ряд конкретно-исторических примеров памятников историко-культурного наследия, которые относятся к рассматриваемой теме, весьма широк и может быть разбит на несколько групп. *Первую из них представляют памятники, у которых имеются частичные или существенные утраты материальной компоненты; вторую — памятники, материальная составляющая которых утрачена полностью; третью — объекты с «разлучёнными» элементами материальной формы; четвёртую — перемещённые артефакты, оторванные от своего «месторазвития»; пятую — артефакты с «заполненным отсутствием»; шестую — невоплощённые артефакты, которые тем не менее обозначили своё присутствие в культуре.*

Показательный пример *первой группы памятников* — Екатерининский дворец в Царском Селе, у которого отсутствуют некоторые элементы, созданные по замыслу Ф. Растрелли. «Следует обратить внимание на то, что многие постройки и большая часть декоративных украшений Большого дворца, которые успели создать при Елизавете Петровне, были не столько рассчитаны на долговечность, сколько были призваны обозначить целостность общего замысла этого грандиозного по своим масштабам ансамбля. Для строительства из долговечных материалов были необходимы время и деньги,

а Растрелли и его венценосной заказчице не хватало и того и другого» [3, с. 75]. Были планы в дальнейшем заменить недолговечные материалы на более прочные — с сохранением первоначальных форм. Однако эти задумки не были воплощены. Так, С. Н. Вильчковский отмечал, что в правление Екатерины II «как дворец, так и полуциркуля лишились украшений на крышах; <...> добавлены подъезды; изменены формы церковных куполов; <...> нет белой блестящей крыши, нет позолоты» [4, с. 82]. Как следствие вмешательств екатерининского времени, образовались пустоты, которые выступают свидетелями неоднозначной истории царскосельского дворца, напоминая о ликвидированных изначальных формах. Пустая крыша Екатерининского дворца «напоминает» об исчезнувших скульптурах; в воображении посетителей, подогреваемом рассказами экскурсоводов, на дворцовом здании по-прежнему присутствует позолота и иные утраченные компоненты. Таким образом, при правильной «подаче» отсутствие может выступать как основа и повод для реконструкции ушедшей реальности памятника.

С историей Екатерининского дворца в некоторой степени схожа история петербургского Казанского собора. Задуманное архитектором А. Н. Ворониным скульптурное убранство храма было воплощено только частично. В частности, изначально предполагалось установить рядом с собором статуи крылатых коленопреклонённых архангелов Гавриила и Михаила, которые должны были оформлять подход к храму со стороны Невского проспекта и акцентировать крайние точки колоннады. Из-за финансовых проблем скульптуры, выполненные скульпторами И. П. Мартосом и В. И. Демут-Малиновским, так и не были отлиты в бронзе. К освящению Казанского собора были изготовлены и установлены гипсовые статуи, тонированные под бронзу, но, будучи сделанными из непрочного материала, они быстро разрушились, и ныне об этих изваяниях напоминают только пустые гранитные постаменты [5, с. 46].

Вообще, следует отметить, что пустых пьедесталов, «напоминающих» об утраченных артефактах, в Петербурге и других российских городах имеется достаточно много. Случай, приведённый в самом начале статьи, является отнюдь не единичным. Множество памятников было утрачено в период радикальных социокультурных преобразований 1910–30-х гг. Ещё одна волна утрат памятников, умножившая число пустых пьедесталов, связана с потрясениями 1990-х годов (нередко пропадали памятники, изготовленные из цветных металлов). К примеру, в настоящее время осиротевшими стоят постаменты

в парке Екатерингоф, где ранее находились скульптуры «Моряк» и «Девушка с лентой» [6]; в разных частях городов пустуют несколько постаментов, на которых до 1990-х годов стояли памятники В. И. Ленину. На протяжении долгого времени пустовали также пьедесталы рядом с прудом Очки в московском Парке Победы, на которых раньше красовались львы, но летом 2022 года на них были установлены копии утраченных оригинальных памятников [7].

Также показательна история дома № 17 на ул. Тверской г. Москвы (арх. А. Г. Мординов), который ранее, в 1940–58 годах, украшала статуя балерины, созданная скульптором Г.И. Мотовиловым [8, с. 72]. Статуя начала разрушаться, и её демонтировали. Эта утрата до сих пор достаточно болезненно переживается некоторыми московскими историками, краеведами и неравнодушными горожанами; неоднократно поднимался вопрос о восстановлении скульптуры.

Рассматриваемый ряд примеров включает также строения, у которых вследствие утрат была нарушена архитектоника. Укажем, в частности, на так называемый разорванный дом в Москве на ул. Моховой, 10. В августе 1941 года вследствие попадания немецкой фугасной бомбы здание было «разорвано» на две части. В послевоенное время образовавшийся пробел заполнять не стали.

Перечисление артефактов, которые содержат определённые утраты в виде пустот (начиная от значительных архитектурных ансамблей и заканчивая обыденными изделиями самой разной направленности), можно продолжать очень долго. И во многих случаях отсутствие того или иного фрагмента не сводит его в небытие — напротив, «взывает» к нему, напоминает о нём, возвращает его образ из прошлого. Следует указать, что в практиках работы с культурным наследием достаточно часто проявляется фактор «указания на пустоты». Порой данные отсылки не отрефлексированы практическими музейными работниками и реставраторами с точки зрения их значимости как способа сохранения и трансляции образов того, что отсутствует. Можно сожалеть о том, что чего-то нет и постоянно напоминать об исчезнувшем объекте, вследствие чего отсутствие «опредмечивается» в сознании; отсутствующие части объекта продолжают бытовать на уровне ауры, опираясь в том числе и на пустоту.

Примечательно, что фактор отсутствия определённых элементов в теле того или иного артефакта не всегда воспринимается субъектом и переживается в воображаемой реальности памятника — например, в случае, когда субъект не знал о чём-либо, не

помнит об этом или не придавал большого значения присутствию того, что потом исчезло. Особенно ярко данная тенденция проявляется в восприятии античных памятников. Многие артефакты данной эпохи привлекли чрезвычайное внимание европейцев в эпоху Ренессанса, уже будучи «травмированными», имея определённые утраты. «Эталонная реальность» этих памятников предстала именно в том виде, в каком их открыли представители культуры Возрождения. Поэтому многие утраты, которые содержали рассматриваемые артефакты, не воспринимались как таковые, не переживались как форма «страданий» памятников. Напротив, данные утраты эстетизировались и поэтизировались. Европейцы доподлинно не знали, каким был тот или иной артефакт изначально, и вследствие этого не могли заполнить пустоты соответствующими образами. Конкретно-образных оснований для пробуждения воспоминаний об отсутствующих фрагментах памятников не было.

Показательно, что Ника Самофракийская, обнаруженная в 1863 году без головы, от её отсутствия в глазах современников не страдает, а, наоборот, обладает некой притягательностью и эстетической завершенностью. О. Шпенглер писал: «Зеленая бронза, почерневший мрамор, отбитые члены <...>. Зададимся вопросом, одинаковый ли эффект произвёл бы на нас стоящий перед нами в искрящейся бронзе Дорифор Поликлета с эмалевыми глазами и позолоченными волосами или тот же Дорифор, но почерневший от древности; не лишился ли бы ватиканский торс Геракла своей мощной впечатлительности, доведись нам однажды найти его недостающие члены; не утратили ли бы башни и купола наших старинных городов своей глубокой метафизической прелести, если бы их покрыли новой медью?» [9, с. 431].

Схожий пример — история картины Рембрандта «Заговор Юлия Цивилиса». Первоначально предполагалась, что масштабное полотно будет украшать амстердамскую ратушу, однако заказчики по не вполне понятным причинам вернули картину художнику. Рембрандт должен был искать нового покупателя. Далее картина была обрезана — как полагает большинство историков искусства, самим художником (по причине того, что размеры картины отпугивали многих заказчиков) [10, с. 83]. Вырезанный центральный фрагмент, составляющий порядка 20 % первоначальной площади картины, дошёл до наших дней и выставлен в настоящее время в Национальном музее Швеции. Сохранился эскиз полной версии картины, который напоминает об отсутствующей (большей) части

полотна. «Заговор Юлия Цивилиса» воспринимается как целостное произведение, однако если становится известно, что это лишь небольшая часть первоначального артефакта, картина предстаёт как *фрагмент, окружённый отсутствием*.

Помимо этого, представляют значительный интерес истории кремлей в некоторых российских городах. Исторически на Руси центральная часть сколько-нибудь значительного города была, как правило, укреплена, обнесена крепостной стеной. В XVII–XVIII вв. кремли во многих населённых пунктах либо были снесены в связи с тем, что они утратили военное значение, либо погибли во время пожаров. Но в нескольких городах сохранились единичные фрагменты указанных укреплений — единственная башня (Курск, Вязьма [11, с. 261]), фрагменты одной из башен (Тверь) и т. п. В Великом Новгороде до наших дней сохранилась одна из башен Окольного города [12, с. 91] — масштабного оборонительного сооружения, длина которого составляла 11 км. Назовём также такой значительный памятник русской фортификации как Китайгородская стена в Москве, от которого, к сожалению, уцелела только Птичья башня, незначительные фрагменты стен и часть фундамента Варварской башни. Достойны упоминания также сохранившиеся фрагменты ансамбля Павловского музыкального вокзала, от которого после Великой Отечественной войны уцелели только один из фонарей, руины фонтана с лягушками и вокзальная кухня. На месте вокзала в настоящее время установлен памятный камень с мемориальной доской. Показательно, что в случае с подобными памятниками сохранившиеся компоненты нередко способны выступать как «точки отсчёта», задавать пространственно-временные параметры, с помощью которых мы можем заполнить пустоты, мысленно реконструировать исчезнувшие объекты, услышать отклики визуальных образов, голосов и звуков прошлого. При этом даже самые незначительные фрагменты рассматриваемых артефактов, обеспечивая сохранение связи с утраченным, во многих случаях обладают высокой степенью воздействия на зрителя. Крупица материальной формы способна «разбудить» ушедшую реальность.

Ещё один пример артефакта, материальная составляющая которого сохранилась частично, — памятник в честь погибших в русско-японскую войну солдат 148-го Каспийского полка. Выразительный обелиск, созданный скульптором М. Я. Харламовым, был установлен в Петергофе в 1911 году; в сборе средств на памятник участвовали солдаты и офицеры Каспийского полка и петергоф-

ские обыватели. К сожалению, в 1930-х годах массивные бронзовые фрагменты данного артефакта (фигуры солдат, двуглавый орёл, венчик, доска с надписью «Каспийцам — товарищам, павшим в войне с Японией 1904–1905 гг.») были сняты и отправлены на переплавку [13, с. 80–82, 158–159]. Гранитный валун с надписью и стоящий на нём обелиск дошли до наших дней. В данном случае отсутствие отдельных составляющих памятника не бросается в глаза многим прохожим; для них памятник выглядит вполне органично, несмотря на огорчительные пустоты, которые образовались в его «теле». В указанном примере, как и в случае с Никой Самофракийской и картиной «Заговор Юлия Цивилиса», памятник многими воспринимается как *целостность*, без явного акцента на его отсутствующие части — либо вследствие незнания о его «эталонном» состоянии, либо в силу привыкания к определённому облику артефакта.

Продолжая обзор памятников, связанных с темой «отсутствия», перейдём к рассмотрению *тех их из них, материальная компонента которых утрачена полностью*. Исчезнувший памятник нередко продолжает жить в сфере воображаемой реальности, порой играя существенную роль в культуре (один из самых известных памятников такого рода — Александрийская библиотека). При этом воображаемая реальность памятника, как уже было отмечено выше, пытается сохраниться, «заякориться», цепляясь за окружающий мир. В качестве таких зацепок могут выступать: место, где находился тот или иной объект; «материализация» артефакта в тиражируемых образах; его материализация в виде репликаций и др.

В рассматриваемом вопросе большой интерес представляет фактор пустующих локаций, напоминающих о том, что в них было. Например, нередко в общественном сознании чётко фиксируются места, в которых ранее находились сакральные объекты, в частности культовые сооружения. Подобного рода мест достаточно много в Санкт-Петербурге. Назовём, допустим, локацию, в которой ныне находится БКЗ «Октябрьский», крупнейший концертный зал в городе. Ранее здесь была Греческая церковь (церковь святого великомученика Дмитрия Солунского), которая существенно пострадала в годы Великой Отечественной войны и в 1960-х годах была снесена. Городские старожилы и знатоки петербургской истории и культуры до сих пор сокрушаются по поводу этой утраты; масла в огонь подливает то, что новопостроенный концертный зал, по мнению многих, диссонирует с окружающими сооружениями. И. А. Бродский писал:

Жаль только, что теперь издалека
мы будем видеть не нормальный купол,
а безобразно плоскую черту.
Но что до безобразия пропорций,
то человек зависит не от них,
а чаще от пропорций безобразья [14, с. 167].

В высшей степени показательна и реплика Бродского о том, что «земля ещё хранит запах» Греческой церкви [14, с. 168].

Укажем на то, что в последние десятилетия в России распространилась практика отмечать места, где некогда стояли храмы и иные объекты религиозного культа, особыми знаками. Например, на Троицкой площади в Санкт-Петербурге установлена миниатюрная копия ранее находившегося там Троице-Петровского собора — первой в городе православной церкви¹. Аналогичные знаки имеются на Обводном канале (в том месте, где ранее располагалась церковь св. мученика Мирона — полковая церковь лейб-гвардии Егерского полка) и во Введенском саду (стела в память о Введенском соборе лейб-гвардии Семёновского полка). Также в Санкт-Петербурге в последние десятилетия были установлены несколько мемориальных досок на местах уничтоженных церквей (например, сведения о находившемся на этом месте ранее храме — церкви во имя входа Господня во Иерусалим — содержатся на мемориальной доске, установленной на вестибюле станции метро «Площадь Восстания»).

Перечень примеров может быть дополнен историей про Матвеевскую церковь (церковь апостола Матфия и Покрова Пресвятой Богородицы) на Большой Пушкарской улице в Санкт-Петербурге, взорванную в 1932 году. В настоящее время на этом месте имеется поклонный крест. Но и до установки креста локация, в котором ранее находилась церковь, отчётливо выделялась — из-за холма, который сформировался, когда сохранившиеся обломки храма засыпали землёй. Подобные стихийно сохраняющиеся знаки, которые напоминают об ушедшей реальности, встречаются довольно часто.

Таким образом, «месторазвитие» памятника нередко продолжает «принадлежать» памятнику — даже в том случае, если его материальная составляющая полностью утрачена. Подобно магниту, «месторазвитие» притягивает памятник, ждёт его и готово принять. Показательная история такого рода произошла с Янтарной

¹ На Троицкой площади воссоздали первый храм Петербурга — в миниатюре, в виде бронзового памятника // Фонтанка.Ру. URL: <https://www.fontanka.ru/2020/09/30/69487973/> (дата обращения: 18.11.2022).

комнатой, которой суждено было вернуться в Большой Екатерининский дворец даже ценой воссоздания. С известной долей условности можно сказать, что в данном случае «месторазвитие» выступило одним из легализующих факторов и способствовало формированию вокруг воссозданного объекта ауры подлинности.

Что касается бытования утраченных памятников в виде тиражируемых образов и репликаций, отметим, что подобная практика носит распространённый характер. Образы ушедших форм реальности могут максимально точно воспроизводиться современными медиа, воздействуя на сознание субъекта, подкрепляя представления, которые хранятся в памяти, не давая им рассыпаться, развеяться, исчезнуть. К примеру, в различных белоэмигрантских изданиях регулярно помещали изображения памятников историко-культурного наследия, уничтоженных новыми властями, тем самым «подпитывая» историческую память и способствуя сохранению образов дореволюционной России. Кампания по воссозданию в Москве храма Христа Спасителя в конце 1980-х — первой половине 1990-х годов также сопровождалась массовым тиражированием его образа — в телепередачах, документальных фильмах, печатных СМИ, разного рода сувенирной продукции. Говоря о различных способах материализации формы утраченных памятников, отметим, что данные практики достаточно сильно воздействуют на сознание, пробуждая реальность утраченных артефактов в «ощутимых» формах; и чем ближе к оригиналу воспроизведенная форма, тем зачастую убедительнее её воздействие. В настоящей статье уже упоминался установленный в Санкт-Петербурге макет Троице-Петровского собора; назовём также находящийся в Верховажском историческом музее (Вологодская обл.) макет уничтоженного местного Благовещенского собора и установленные под открытым небом в г. Скопин (Рязанская обл.) макеты трёх не доживших до наших дней местных церквей¹; в подмосковном Можайске установлен макет ныне не существующего местного кремля [15]; аналогичные практики имеют место и в других городах.

Переходя к *третьей группе* — *объектам с «разлучёнными» элементами материальной формы*, заметим, что предлагаемая авторами статьи классификация рассматриваемых артефактов не пре-

¹ В Скопине открыли третий макет утраченного храма — Покрова Пресвятой Богородицы // Издательство «Пресса». Новости районов Рязанской области. URL: <https://ryazpressa.ru/v-skopine-otkryli-tretij-maket-utrachennogo-hramapokrova-presvyatoj-bogorodiczy/> (дата обращения: 18.11.2022).

тендует на абсолютную чёткость. Некоторые из объектов, которые были рассмотрены выше — например, памятники, разлучённые со своими пьедесталами, — могут быть по формальным признакам отнесены сразу к нескольким группам, включая третью. Учитывая данные обстоятельства, сосредоточимся на обзоре артефактов, разлучённые элементы которых отчётливо воспринимаются как неотъемлемые, органически связанные составные части неких единств, ансамблей, целостностей.

Ярким примером является картина С. Ф. Щедрина, которая находится в Малиновом кабинете Павловского дворца. В своё время эта картина была разделена на два самостоятельных пейзажа («Вид на Павловский дворец» и «Вид на Мариентальский пруд»), но спустя время они были расположены рядом. В настоящее время лишь «шрам» напоминает о разлуке данных компонентов одного произведения.

Достойна также упоминания картина Р. Ванн дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну», которая содержится в собрании Государственного Эрмитажа. При невыясненных обстоятельствах картина была распилена надвое. Только в 1884 году благодаря шиванию полотна, произведённому известным эрмитажным реставратором А. С. Сидоровым, две части картины были воссоединены; по сей день на картине присутствует еле заметный шов [16, с. 7–8, 21]. (Примечательно также и то, что при разделении «Святого Луки» надвое — которое, как полагают специалисты, состоялось в начале XIX в. — сверху был отпилен значительный кусок шириной примерно 35 см, а также картина была подрезана с левого края. Вследствие этого формат картины поменялся (из вертикальной она стала почти квадратной) и был утрачен ряд важных элементов композиции [16, с. 20–22]. Однако изложенные в данном абзаце обстоятельства музейной публике малоизвестны и, очевидно, на восприятие шедевра Ванн дер Вейдена существенно не влияют.

Существуют и другие примеры подобного рода расчленений. «Древности разъединяют для удобства транспортировки или, как это случилось с громадной доской “Мадонны” Тьеполо, увезённой Наполеоном во Францию, где её распилили надвое в угоду позднейшим вкусам. От ханжества пострадала и “Венера” Пуссена: французский аристократ просто обрезал ее слишком нескромные, по его мнению, ноги. Жадность привела к разделению двух полотен Тулуз-Лотрека. После разъединения фрагменты обретают собственную судьбу. Так, фрагменты некогда гармоничного Сиенского алтаря те-

перь разбросаны между Берлином, Дублином, Парижем, Глазго, Толедо, Огайо и Вильямстауном, шт. Массачусетс. На выставке 1968 г. удалось на время воссоединить Венецианский полиптих из Лувра с фрагментами из Аяккио (Ajaccio) и Тулузы, а также две половины персидского ковра, первоначально предназначенного для Краковского собора, но оказавшегося слишком большим для алтарных ступеней» [17, с. 438].

Ещё один пример — картина «Мадонна из сцены “Благовещение”» авторства Симоне Мартини, которая находится в собрании Государственного Эрмитажа. Данная картина является правой створкой диптиха-складня, на котором изображена сцена Благовещения. На протяжении длительного времени принято было считать, что вторая створка утрачена; сейчас же специалисты полагают, что левая створка, содержащая изображение архангела Гавриила, находится в Национальной галерее искусства (Вашингтон) — размеры и орнамент обрамления указанной работы совпадают с эрмитажной частью диптиха [18, с. 207]. Обстоятельства, при которых произведение искусства было расчленено, неизвестны.

Довольно часто встречаются примеры разделённых сервизов и ансамблей — прежде всего в силу того, что они состоят из предметов, которые имеют самостоятельную ценность и могут существовать поодиночке. Тем не менее разделение нарушает комплексную ансамблевую целостность (под ансамблевой целостностью понимается положение, когда артефакты, способные иметь самостоятельное «звучание», создаются для того, чтобы взаимодействовать и дополнять друг друга в едином «аккорде» своих проявлений). «Например, вещь из сервиза может быть хороша сама по себе, однако ее предназначение в первую очередь выражено через единство всех предметов. Неполный ансамбль или сервиз «скушает» по своим составляющим, как и последние без него. В ходе истории составляющие целого могут разъединяться, навсегда утрачиваться, а могут и соединяться вновь, образуя драматургию истории сложного артефакта» [19, с. 197]. На пагубность «рассредоточения» ансамблей указывает также Д. Лоуэнталь: «Отделённые друг от друга, вырванные из контекста, они утратили две трети своего значения», — так отозвался критик по поводу распродажи предметов барочной мебели, созданной в XVIII в. для Сен-Жиль Хаус (St. Giles' House), Дорсет. Семейные портреты, красивые и исполненные значения в родных стенах, будучи рассеянными, утрачивают значительную часть своих достоинств: «если оценивать их только на основании их соб-

ственных достоинств, то в лучшем случае их можно назвать привлекательными, хотя и несколько скучноватыми, вполне традиционными произведениями» [17, с. 439].

В контексте разговора о разделённых артефактах уместно указать, что как таковые могут восприниматься не только ансамбли и сервизы, но и коллекции, и целые музейные собрания. При этом «точкой гравитации», которая обеспечивает целостность артефактов, выступает не замысел художника-создателя, но фактор наличия «центра», который собирает под свою эгиду определённый набор памятников. Кроме того, целостность обеспечивается и тематической направленностью многих коллекций и музейных собраний, их профильным статусом. Один из самых известных и болезненных примеров рассредоточения музейного собрания в нашей стране связан с продажей за рубеж целого ряда шедевров мирового культурного наследия из Государственного Эрмитажа, которая имела место в 1929–34 года. Данный пробел, отсутствие определённых шедевров до сих пор тяжело переживается многими нашими соотечественниками, — поскольку собрания ведущих музеев страны имеют большое значение для формирования российской культурной идентичности. (И в наше время авторы научных и популярных трудов, посвящённых Эрмитажу, досадуют об утраченных экспонатах; об этом также часто упоминают экскурсоводы. Можно сказать, что музей испытывает «фантомные боли», напоминающие об утраченном.) Рассуждая по поводу другого случая «рассредоточения» коллекции, Д. Лоуэнталь отмечает, что состоявшееся в конце XX в. «разделение огромной коллекции греческих ваз, собранных в замке Эшби в 1820-х гг., уничтожило “часть коллективной памяти нации”»: причем нация, о которой идет речь, вовсе не греческая, а английская, а память не столько о вазах самих по себе, сколько о бытовавшей в начале XIX в. страсти к их коллекционированию» [17, с. 439].

Подводя предварительные итоги, отметим, что проблема «отсутствия» в работе с памятниками культурного наследия представляется весьма интересной и перспективной в плане научного изучения. «Отсутствие» в таком ракурсе проявляет неожиданные эффекты — оно может не только олицетворять молчаливую пустоту, но и способно повествовать об утраченном, манифестировать о нём. В практиках работы с «отсутствием» многое зависит от того, как оно подаётся, интерпретируется, как увязывается с реальностью конкретного памятника. Кроме того, восприятие фактора «отсутствия» носит весьма субъективный характер и проявляется на

пересечении многих параметров — представлений об «эталонном» состоянии памятника, глубины исторической памяти, степени призывания к «отсутствию» и др. «Отсутствие» способно не только аннулировать воображаемую реальность памятника, но и выступить её катализатором.

Окончание следует.

Список источников

1. Долбиш М. «Человек-невидимка» или «Никто»: в Петербурге художники борются за постамент на Фонтанке // Flashnord. URL: <https://www.flashnord.com/news/chelovek-nevidimka-ili-nikto-v-peterburge-hudozhniki-boryutsya-za-postament-na-fontanke> (дата обращения: 18.11.2022).
2. Суворов Н. Н. Памятник культуры как воображаемая реальность // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 4 (33). С. 76–80.
3. Бондарев А. В., Леонов И. В. Дворцово-парковый ансамбль Царского Села как историко-культурный гештальт: морфогенез и архитектурника. Статья вторая // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 1 (87). С. 74–85.
4. Вильчковский С. Н. Царское Село. Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. 278 с.
5. Шурыгин Я. И. Казанский собор. Л.: Лениздат, 1987. 189 с.
6. Возвращать скульптуры моряка и девушки в «Екатерингоф» не планируется // Канонер. URL: <http://kanoner.com/2021/10/07/168943/> (дата обращения: 18.11.2022).
7. Ратников Д. Скульптуры львов вернули в московский Парк Победы // Санкт-Петербургские ведомости. 04.07.2022. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/gorod/skulptury-lvov-vernuli-v-moskovskiy-park-pobedy/> (дата обращения: 18.11.2022).
8. Броновицкая Н. Н. Памятники архитектуры Москвы. Архитектура Москвы 1933–1941 гг. М.: Искусство — XXI век, 2015. 320 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / пер. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1998. 663 с.
10. Ормистон Р. Рембрандт: жизнь и творчество в 500 картинах / пер. с англ. Е. В. Пешковой. М.: Эксмо, 2014. 256 с.
11. Кочетов Д. Б., Романенко Е. В. Аркадиевский Вяземский монастырь // Православная энциклопедия. Том III / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. С. 260–261.

12. Великий Новгород. История и культура IX–XVII веков : энциклопедический словарь / отв. ред. В. Л. Янин. СПб.: Нестор-история, 2007. 552 с.
13. Абасалиев Р. А. История 148-го пехотного Каспийского полка. СПб.: Нестор-история, 2011. 183 с.
14. Бродский И. А. Остановка в пустыне // Сочинения Иосифа Бродского : в VII т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. II. С. 167–169.
15. Саков А. Модель забытого кремля // Подмосковье сегодня. Ежедневные новости. URL: <https://mosregtoday.ru/neizvedannoe-podmoskov-e/model-zabytogo-kremlya/> (дата обращения: 18.11.2022).
16. Никулин Н.Н. Рогир фан дер Вейден: Лука, рисующий Мадонну. Л.: Советский художник, 1964. 36 с.
17. Лоуэнталь Д. Прошлое — чужая страна / пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Владимир Даль; Русский остров, 2004. 623 с.
18. Кустодиева Т. К. Итальянская живопись XIII–XVI веков : каталог коллекции. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2011. 445 с.
19. Леонов И. В., Кириллов И. В. «Страдание» как форма бытования артефакта // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1 (112). С. 196–203.

References

1. Dolbish M. “The Invisible Man” or “Nobody”: in St. Petersburg, artists are fighting for a pedestal on the Fontanka. *Flashnord*. Available at: <https://www.flashnord.com/news/chelovek-nevidimka-ili-nikto-v-peterburge-hudozhniki-boryuetsy-a-za-postament-na-fontanke> (accessed 18.11.2022). (In Russ.)
2. Suvorov N. N. Monument of culture as an imaginary reality. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2017, no 4 (33), pp. 76–80. (In Russ.)
3. Bondarev A. V., Leonov I. V. Palace and park ensemble of Tsarskoe Selo as a historical and cultural gestalt: morphogenesis and architectonics. Article two. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2019, no 1 (87), pp. 74–85. (In Russ.)
4. Vil'chkovskij S. N. *Carskoe Selo* [Tsarskoye Selo]. Sankt-Peterburg: T-vo R. Golike i A. Vil'borg, 1911. 278 p. (In Russ.)
5. Shurygin Ya. I. *Kazanskij sobor* [Kazan Cathedral]. Leningrad: Lenizdat, 1987. 189 p. (In Russ.)
6. It is not planned to return the sculptures of a sailor and a girl to Ekaterinogf. *Kanoner* [Kanoner]. Available at: <http://kanoner.com/2021/10/07/168943/> (accessed 18.11.2022). (In Russ.)
7. Ratnikov D. Sculptures of lions returned to the Moscow Victory Park. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg Vedomosti], 04.07.2022. Available

at: <https://spbvedomosti.ru/news/gorod/skulptury-lvov-vernuli-v-moskovskiy-park-pobedy/> (accessed 18.11.2022). (In Russ.)

8. Bronovickaya N. N. *Pamyatniki arhitektury Moskvy. Arhitektura Moskvy 1933–1941 gg.* [Architectural monuments of Moscow. Architecture of Moscow 1933–1941] Moskva: Iskusstvo — XXI vek, 2015. 320 p. (In Russ.)

9. Shpengler O. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii. T. 1. Geshtal't i dejstvitel'nost' / Per. K.A. Svas'yana* [Sunset of Europe. Essays on the morphology of world history. Vol. 1. Gestalt and reality]. Moscow: Mysl', 1998. 663 p. (In Russ.)

10. Ormiston R. *Rembrandt: zhizn' i tvorchestvo v 500 kartinah / Per. s angl. E.V. Peshkovej* [Rembrandt: life and work in 500 paintings]. Moscow: Eksmo, 2014. 256 p. (In Russ.)

11. Kochetov D.B., Romanenk E.V. Arkadievsky Vyazemsky Monastery. *Pravoslavnaya enciklopediya. Tom III / Pod red. Patriarha Moskovskogo i vseya Rusi Aleksiya II* [Orthodox Encyclopedia. Volume III Arkadievskij Vyazemskij monastyr'] Moscow: Cerkovno-nauchnyj centr «Pravoslavnaya enciklopediya», 2001. Pp. 260–261. (In Russ.)

12. *Velikij Novgorod. Istoriya i kul'tura IX — XVII vekov: enciklopedicheskij slovar' / Otv. red. V.L. Yanin* [Veliky Novgorod. History and culture of the 9th — 17th centuries: an encyclopedic dictionary]. St. Petersburg: Nestor-istoriya, 2007. 552 p. (In Russ.)

13. Abasaliyev R. A. *Istoriya 148-go pekhotnogo Kaspijskogo polka* [History of the 148th Infantry Caspian Regiment]. St. Petersburg: Nestor-istoriya, 2011. 183 p. (In Russ.)

14. Brodskij I. A. Stop in the desert. *Sochineniya Iosifa Brodskogo* [Works of Joseph Brodsky]. In VII vol. Vol. II. St. Petersburg: Pushkinskij fond, 2001. Pp. 167–169. (In Russ.)

15. Sakov A. Model of the Forgotten Kremlin. *Podmoskov'e segodnya. Ezhednevnye novosti* [Moscow Region Today. Daily News]. Available at: <https://mosregtoday.ru/neizvedannoe-podmoskov-e/model-zabytogo-kremlya/> (accessed 18.11.2022). (In Russ.)

16. Nikulin N. N. *Rogir fan der Vejden: Luka, risuyushchij Madonnu* [Rogier van der Weyden: Luke painting the Madonna]. Leningrad: Sovetskij hudozhnik, 1964. 36 p. (In Russ.)

17. Louental' D. *Proshloe — chuzhaya strana / Per. s angl. A.V. Govorunova* [The past is a foreign land]. St. Petersburg: Vladimir Dal'; Russkij ostrov, 2004. 623 p. (In Russ.)

18. Kustodieva T. K. *Ital'yanskaya zhivopis' XIII — XVI vekov. Katalog kollekcii* [Italian painting of the 13th — 16th centuries. Collection catalog]. St. Petersburg: Gosudarstvennyj Ermitazh, 2011. 445 p. (In Russ.)

19. Leonov I. V., Kirillov I. V. “Suffering” as a form of existence of an artist. *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 2020, no 1 (112), pp. 196–203. (In Russ.)

Сведения об авторах / Information about the authors

Смирнова Алла Александровна

Alla A. Smirnova

доктор исторических наук,
профессор, проректор по учебной
и воспитательной работе, зав.
кафедрой теории и истории
культуры, Санкт-Петербургский
государственный институт
культуры

Doctor of Historical Sciences,
Professor, Vice-President in Charge of
Academic and Educational Work, Head
of the Theory and History of Culture
Department of Saint-Petersburg State
Institute of Culture

191186, Россия, Санкт-Петербург,
Дворцовая набережная, д. 2

2, Palace Embankment, Saint-
Petersburg, 191186, Russian
Federation

Леонов Иван Владимирович

Ivan V. Leonov

доктор культурологии, доцент,
профессор кафедры теории
и истории культуры, Санкт-
Петербургский государственный
институт культуры

Doctor of Culture-Studies, Associate
Professor, Professor of the Theory and
History of Culture Department of Saint-
Petersburg State Institute of Culture

191186, Россия, Санкт-Петербург,
Дворцовая набережная, д. 2

2, Palace Embankment, Saint-
Petersburg, 191186, Russian
Federation

Кириллов Игорь Викторович

Igor V. Kirillov

магистрант кафедры теории
и истории культуры, Санкт-
Петербургский государственный
институт культуры

Master student of the Theory and
History of Culture Department of Saint-
Petersburg State Institute of Culture

191186, Россия, Санкт-Петербург,
Дворцовая набережная, д. 2

2, Palace Embankment, Saint-
Petersburg, 191186, Russian
Federation

Статья поступила в редакцию / The article was submitted
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing
Принята к публикации / Accepted for publication

14.01.2023
02.02.2023
07.02.2023