



Б л о к а д н ы е п о с л е

Полина Барскова • Нина Попова
Татьяна Позднякова • Валерий Шубинский
Наталья Громова • Алексей Павловский
Никита Елисеев • Валерий Дымшиц
Вадим Басс

Составитель Полина Барскова

Очевидцы эпохи

Алексей Павловский

Блокадные после

«Издательство АСТ»

2019

УДК 821.161.1-94
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

Павловский А.

Блокадные после / А. Павловский — «Издательство АСТ»,
2019 — (Очевидцы эпохи)

ISBN 978-5-17-120784-7

Многим очевидцам Ленинград, переживший блокадную смертную пору, казался другим, новым городом, перенесшим критические изменения, и эти изменения нуждались в изображении и в осмыслении современников. В то время как самому блокадному периоду сейчас уделяется значительное внимание исследователей, не так много говорится о городе в момент, когда стало понятно, что блокада пережита и Ленинграду предстоит период после блокады, период восстановления и осознания произошедшего, период продолжительного прощания с теми, кто не пережил катастрофу. Сборник посвящен изучению послеблокадного времени в культуре и истории, его участники задаются вопросами: как воспринимались и изображались современниками облик послеблокадного города и повседневная жизнь в этом городе? Как различалось это изображение в цензурной и неподцензурной культуре? Как различалось это изображение в текстах блокадников и тех, кто не был в блокаде? Блокадное после – это субъективно воспринятый пережитый момент и способ его репрезентации, но также целый период последствий, целая эпоха: ведь есть способ рассматривать все, что произошло в городе после блокады, как ее результат.

УДК 821.161.1-94
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-17-120784-7

© Павловский А., 2019
© Издательство АСТ, 2019

Содержание

Предисловие	7
1. Блокадное после как породитель нового письма:	8
2. Разновидности блокадных «после»:	13
3. Место для памятника:	16
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Блокадные после

авт-сост. Полина Барскова

Серия «Очевидцы эпохи»

Хочу поблагодарить Бориса Равдина и Якова Гордина за участие в конференции, Валерия Дымшица и Викторю Гендлину за помощь в редакции и заботу об облике издания, а также сотрудников Музея Анны Ахматовой за соучастие и сочувствие к нашему думанию о блокадных «после».

© Полина Барскова, текст

© ООО «Издательство АСТ»

* * *

Предисловие

Блокадные «после» как предмет культурного анализа

Город начинал, только начинал оживать.
Евгений Шварц

*Но промежуток учит другому. Потому он и промежуток, что нет
готовых жанров.*
Юрий Тынянов

1. Блокадное после как породитель нового письма: предисловие к предисловию

~~У каждого выжившего блокадника было свое блокадное после.~~

После нескольких черновых вариантов такого первого предложения я все же пишу: у каждого выжившего блокадника было свое блокадное после.

Каким бы тривиальным, очевидным ни казалось это высказывание, точнее не скажешь: для того, чтобы показать, какая реальность на самом деле соответствует этому утверждению, и были задуманы – конференция, прошедшая в июне 2018 года в Музее Анны Ахматовой в Петербурге, и следующий за ней сборник статей.

Вернее, даже не *свое* после, а *свои*.

Чаще всего речь идет о множественности, сложности впечатления.

Несколько таких вех, таких моментов ощущения выхода из блокады было, например, у Евгения Шварца, также у него было несколько моментов осознания, что он способен описать этот опыт – и последующего разочарования в этой само/уверенности.

Решающим был момент его спасения, выезда в эвакуацию в декабре 1941-го, уже в *плохом*, дистрофическом состоянии, насколько мы можем судить, скажем, по его душераздирающему портрету того времени, сделанному спасшим его режиссером Акимовым. Оказавшись в мирном, тыловом и глубоко ему чуждом городе Кирове, Шварц решает преобразовать свое спасение в письмо, совершенно и заслуженно забытую теперь пьесу «Одна ночь» (1942 г.) – написанный по законам классицизма текст о жизни и смерти на блокадной крыше. Любопытно, что «Одна ночь» была «отростком», останком удивительного и неосуществленного проекта блокадных писателей «Один день», о котором мы знаем из нескольких источников, включая апологетическую (примечательно остроумную при этом) заметку Веры Кетлинской: «Предполагалось, что писатели на одни сутки разойдутся по самым различным районам и объектам города – на посты ПВО, к пожарным, на хлебозаводы... к оставшимся в городе ученым, композиторам и художникам, в госпитали, в штаб фронта. В общем, коллективный репортаж должен был охватить все многообразие жизни фронтового города. Я и сейчас уверена, что книга бы вышла удивительная... Но с ней так ничего и не вышло...»¹.

«Одна ночь», противопоставленная всеохватывающему, панорамному замыслу «Одного дня» и развивающая его «в глубину», была попыткой написать «публикабельную» (по меткому выражению Лидии Гинзбург) блокадную сказку с сильными персонажами, вызывающими сильные эмоции. Провал вышел полный, у официальных органов театроведения пьеса вызвала тревогу, у понимающих толк в материале друзей – разочарование и тоже тревогу, что их общий ужас может быть «дисциплинирован» и упорядочен.

Вот как сам Шварц описывает эту рецепцию. В его позднейших записках пьесе выносит приговор актриса Ольга Казико (очень важный шварцевский типаж жалковатой, но никогда не жалующейся умницы/красавицы, сюда же отнесем его интерпретацию Изергиной, Заболоцкой, да и, собственно, блистательной безумицы Екатерины Шварц):

«Когда я прочел ей «Одну ночь», Казико сказала: «Ну вот – все то же! Мне казалось все, что творится в Ленинграде, страшным безобразием, полной непонятностью – а в пьесе все понятно». И я согласился. Что делать. Когда переносишь явление в область искусства, приобретает оно правильность! Вот и Казико рассказал я проще»². (Примечательно, что, по

¹ Кетлинская В. // Мы знали Евгения Шварца. М. – Л. Искусство, 1966. С. 99.

² Шварц Е. С. 67

замечанию Шварца, «искусство» не позволяет правильно передать ни катастрофу истории, ни катастрофу неудачной влюбленности).

Однако у Шварца оказалось достаточно сил взбунтоваться против навязанных самому себе рамок жанра и приступить к придумыванию нового, другого искусства или не-искусства, анти/искусства – эстетической формы, позволяющей иначе отражать реальность: не ограничивая ее традиционными сюжетными рамками. В дневнике за 1942-й год он записывает формулу, показывающую его понимание необходимости совершенно новой *бесструктурной структуры*:

«Искусство вносит правильность, без формы не построишь ничего, а все страшное тем и страшно, что бесформенно и неправильно. Никто не избежит искушения тут сделать трогательнее, там характернее, там многозначительнее. Попадая в литературный ряд, явление как явление упрощается...»³

После краха «Одной ночи» (и еще многих других крахов, вообще карьера/судьба Шварца – это карьера/судьба постоянного мучительного зигзага), он переходит к письму в непонятном для себя жанре, странной смеси воспоминания, дневника и драмы⁴. Композиционно это письмо организовано так сложно, что может показаться не организованным вообще. На самом деле здесь сосуществуют несколько принципов монтажа: принцип «телефонной книги», принцип перемежающихся временных пластов, уходов в воспоминание, спровоцированных впечатлением в настоящем, но также присутствует и принцип лейтмотивного письма, где несколько сюжетов развиваются параллельно, то прерываясь, то появляясь вновь. Несколько из этих лейтмотивных пластов связаны с блокадой.

Шварц переписывает «Одну ночь», *разбирает*, деформирует структуру пьесы: теперь не жалея, не приукрашивая и не маскируя никого, кроме детей, подростков и котов, которым суждена скорая гибель (у нас есть основания полагать, что именно тут «прорвалась» сентиментальность Шварца).

Одним из «ответвлений» блокадной темы является возвращение в город из эвакуации. Эта *persona dramatis*, послеблокадный город, постоянно переписывается, уточняется в своем диагнозе:

«...Город начинал, только начинал оживать. Нас преследовало смутное ощущение, что он, подурневший, оглушенный, полуослепший, еще и отравлен. Чем? Трусами, что недавно валялись на улицах, на площадках лестниц? Горем?... Ни одного человека не встретили мы по пути. Словно шли по мертвому городу. Светло как днем, а пустынно, как не бывало в этих местах даже глубокой ночью. И впечатление мертвенности усиливали слепые окна и забитые витрины магазинов... Родной город принимал своих блудных поневоле сынов, как и подобает существу больному, оглушенному, ему было не до нас...

...Мы прошли через вокзал, словно поправляющийся после ранений, словно в госпитальном халате, и спустились по ступенькам в город, словно оглушенный...

Твой дом еще не принял тебя. Родной город поглядывает на тебя хмуро. Он еще болен. Ему не до гостей. Он еще отравлен...

...Чувство Ленинграда 45 года. Еще словно больного. Так плешивеют после брюшного тифа. Голова зарастает, но смотреть жалко.

...А город, глухонемой от контузии и полуслепой от фанер вместо стекол, глядел так, будто он нас не узнает»⁵.

³ Шварц Е. Живу беспокойно. Из дневников. Л.: Советский писатель, 1990. С. 6.

⁴ То есть заново обращается к дневниковому письму, так как все его доблокадные записи были им уничтожены при подготовке к эвакуации.

⁵ Все эти описания города взяты из Шварц Е. Телефонная Книжка. М.: Искусство, 1997.

В творческой мастерской Шварца город оживает, приобретает отчетливо *человеческие* черты (возможно, самое важное клише не только петербургского, но и ленинградского/блокадного текста): это воистину город-герой, но не в смысле политического языка и фактуры грамот (бархат, бронза, гранит), а скорее, в бахтинском смысле: он действует особенным, неясным образом, смущающим и автора, и повествователя.



Ремонт троллейбусных путей. 1945. Литография, 43×34.

Шварц переносит на послеблокадный Ленинград свои впечатления от собственной дистрофии и исцеления от нее, но так же, как мне представляется, свое отчуждение от города, пережившего худшее уже без него, смущение перед ним, его нечеловеческого масштаба бедой.

Этот город, который последовательный переписчик Андерсена, Шварц наделяет всеми качествами *одушевленного* больного, вызывает у пишущего трудные чувства: чувство вины, чувство неловкости. Больной, поврежденный, замкнувшийся в своей немощи послеблокадный город Шварца также является тайной, вызовом: он не позволяет смотрящему отвести глаз, заставляя тревожиться о том, может ли у такого города вообще быть будущее, этот город – выздоравливающий, он воплощает перемену, неуверенность, отсутствие стасиса, покоя.

Таков город после блокады по версиям Шварца. Одна из многих попыток вернуться на место жизни после катастрофы: пример изобретательного, обсессивного письма⁶.

А каковы могли быть другие версии?

И что же, собственно, имеется ввиду, когда мы говорим о *блокадном после*? Это только место или только время, или их слияние: хронотоп?

Или имеется в виду пограничный момент, отделяющий период катастрофы от периода вне ее, когда блокада закончилась? Или имеется ли в виду континуум: весь отрезок истории, отделяющий нас сегодняшних от того момента?

Момент, наступающий после катастрофы, волновал многих философов, пытавшихся определить его как ситуацию, состояние особого качества.

Ханна Арендт описывает подобное «после» **как пустое место** истории, между (травматическим) событием и (не)возможным будущим⁷. Для Арендт это состояние в первую очередь связано с травмой: позже с таким пониманием травмы работает Кэти Карут, сформулировавшая, что травмы в настоящем *нет*: собственно в отсутствии возможности ощущения, переживания настоящего травма и заключается, согласно этой интерпретации. Философ Морис Бланшо также пишет о состоянии «после» как о времени вне настоящего, о времени «отсутствия времени»: это зияние, разрыв.

Именно это состояние пустоты, промежутка описывает в своих записках Лидия Гинзбург (та, с кем, как мне представляется, Шварцу выпало *соучаствовать в задаче о непересекающихся параллельных прямых*, настолько перекликающимися представляются сегодня их послеблокадные проекты! – причем у нас также есть основания думать, что одним из первоначальных толчков для записей Гинзбург, как и у Шварца, был замысел «Одного дня»). У Гинзбург также происходит борьба с шорами сюжетности, и также, как в случае Шварца, блокада становится новым началом, триггером для совершенно нового письма:

«Никогда ни одна из его неудач... не приносила ему этой особой ностальгической тоски... Нынешняя тоска тоже была беспредметна. В ней не было целеустремленности, не было тщетного желания вернуть ушедшее. Нельзя было, в самом деле, вернуть неразрешимую тягость и мрак истекшего года... Но от внезапной остановки его мутило. Организм не мог сразу приспособиться к тому, что с него сняли приросшую к нему тяжесть... Существование потеряло ту принудительную форму, которая делала его возможным, предстояло найти новую: это требовало времени.

Пока от легкости мутило...

Вопрос о себе надо было отвести, вывести. Он был недостаточно значителен... И в нем все равно невозможно было отделить боль утраты от сосущей боли раскаяния... Все эти образы... были фикциями желания, порожденными раскаянием... В центре оставался вопрос о другом человеке. О человеке, лишившемся жизни»⁸.

⁶ Интересно думать о причинах повторяющего, уточняющего переписывания Шварцем образа послеблокадного города: мне кажется, причин здесь несколько: поскольку текст не предназначался для публикации, у него не было окончательного, предпочтительного варианта, но множество вариантов обращения к мучающему автора образу.

⁷ Richter G. Afterness: Figures of Following in Modern Thought and Aesthetics. NYC: Columbia University Press, 2011.

⁸ Гинзбург Л. Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека. М.: Новое издательство, 2011. С. 269.

Гинзбург определяет свое состояние блокадного «после» как остановку, передышку, промежуток, что заставляет читателя спросить: промежуток между чем и чем?

С одной стороны, на буквальном уровне, речь идет, конечно, о промежутке между прошлой и будущей бедой (ленинградцы не ожидали, не имели оснований думать, что вторая блокадная зима 1942/43 гг. будет легче первой страшной зимы). Но также речь идет о промежутке между жанрами, о возможности возникновения нового вида письма для описания катастрофы – описание своего блокадного состояния с помощью всех доступных жанровых инструментов. Именно ей, мастерице невыносимых парадоксов, был дан дар эмоциональной диагностики блокадного «после», где ностальгия неотъемлема от сожаления, кошмарное прошлое манит к себе, там еще живы мертвецы, но и выталкивает из себя, ведь там, в таком прошлом и свершилось блокадное превращение, разделение на выживших и погибших.

Так возникает новый способ автоописания: Шварц и Гинзбург пишут с позиции пережившего блокадную смерть (свою как чужую, чужую как свою), они оба приходят к выводу о невозможности превратить свой опыт в нечто, что можно показать и связать традиционной сюжетной формой, их послеблокадные записки оказываются материалом в первую очередь для внутреннего употребления, своего рода мастерской, процессом письма, воспроизводящим процесс катастрофы и процесс катастрофической жизни.

Мы можем считать оба эти текста наиболее эффективными версиями написанного блокадного «после», где содержание «разрывает» все возможности былых форм.

2. Разновидности блокадных «после»: событие, письмо, образ, инвентарь

Шварцу и Гинзбург, как и многим другим очевидцам, Ленинград, переживший блокадную смертную пору, казался *другим, новым* городом, перенесшим критические изменения, и эти изменения нуждались в изображении и в осмыслении современников. В то время как самому блокадному периоду сейчас уделяется значительное внимание исследователей, не так много говорится о городе в момент, когда стало понятно, что блокада пережита и Ленинграду предстоит период *после блокады*, период восстановления и осознания произошедшего, период продолжительного прощания с теми, кто не пережил катастрофу.

Настоящий сборник посвящен изучению *послеблокадного момента* в культуре и истории, его участники задаются вопросами – как воспринимался и изображался современниками облик послеблокадного города и повседневная жизнь в этом городе? Как различалось это изображение в цензурной и неподцензурной культуре? Как различалось это изображение в текстах блокадников и тех, кто не был в блокаде? Где искать формы культурной репрезентации «Ленинградского дела»?

Блокадное после – это субъективно воспринятый пережитый момент и способ/метод его репрезентации, но, также, целый период последствий, целая эпоха: ведь есть способ рассматривать все, что произошло в городе после блокады, как результат блокады. Тут для меня важную роль играет проза Эдуарда Кочергина, тотальность мира которого исторически помещается в формулу «все помнят, как в городе после блокады...».⁹

Кочергин изображает мир города, в котором все обусловлено тем, что это мир после блокады, все является ее следствием. По версии Кочергина, в городе после блокады жили монстры (блаженные, преступники...), вероятно, только они и выжили, эти странные существа жили на окраинах. Это место, местность отчаянной, радикальной маргинальности выживших, которым остается только прятаться от внеблокадного нового города приезжих, не знающих, что именно тут произошло.

В сборнике наиболее прямо с темой послеблокадной маргинальности связана статья Никиты Елисеева о криминалитете среди послеблокадной «золотой» молодежи, о разврате, произведенном блокадой в душах «привилегированных» детей бонз блокадного города. Примечательно, что Елисеев строит свое исследование на отсылках к разительному источнику – дневнику Софьи Островской, несостоявшемуся литератору, взявшему на себя роль блокадного летописца. Дневник Островской, как и многие иные увлекательные документы подобного рода, совмещает историографическую и литературную линзы, здесь история и регистрируется, но и приукрашивается. Это обращение к Островской приводит к вопросу о дисциплинарной природе нашего сборника, в котором соседствуют исследования разных областей культуры, выполненных в разных методологических оптиках – а именно о его междисциплинарности.

Центральной темой нашего исследования является культурная репрезентация восприятия исторического момента, однако иногда культура и история входят в состояние сложного наслаивания, и актуализируется вечный вопрос, как устроена эта система зеркал: культура отражает историю или, наоборот, история реализует наши представления, (про)явленные культурой?

Так, Татьяна Позднякова в своем исследовании показывает, что отправной точкой для нее оказался эпизод, который режиссер Сергей Лозница делает финалом своего фильма «Блокада» (2006): эпизод казни немецких преступников.

⁹ Кочергин Э. Ангелова кукла. СПб: Вита Нова, 2013.

Лозница переходит к сцене казни от сцены салюта (мы не знаем, *какого из*, 1943-го или 1944-го гг.): от сцены торжества, радости, возвышенного зрелища к сцене совсем другого возвышенного зрелища – «торжества справедливости», возмездия.

Задавая этот вопрос монтажному построению Лозницы, Позднякова обращается к высказываниям иных зрителей, уже не культурной репрезентации, не фильма, но собственного казни: так было ли для ленинградцев это событие финалом трагедии или событием *после*, определившим отношение к блокаде выживших, оставшихся или новых жителей. Казнь людей, не имевших непосредственного отношения к блокадной эпопее, – это, безусловно, символ, но символ чего?

Это еще событие самой блокады или уже событие блокадной памяти?

Хотя в сборнике обсуждается казнь в городе как символический акт возмездия, в нем не обсуждается отдельно особая тема «наказания» города – комплекс событий, который мы связываем с «Ленинградским делом» (1946–1954), имевшим совершенно особое отношение к месту проведения нашей конференции – Фонтанному дому (поэтому об этом речь пойдет в заключении данного предисловия). «Ленинградское дело», о причинах которого до сих пор спорят историки, оказалось сложнейшим образом связано с судьбой поэта Анны Ахматовой, которой иногда казалось, что именно ее встреча с Исайей Берлином оказалась одним из спусковых крючков для послевоенного напряжения политических сил.

В статье Нины Поповой об Ахматовой рассматривается одна из сложнейших творческих и биографических коллизий в истории поэзии советского модернизма: «разрыв» между поэтом и ее городом, затем мучительная попытка восстановления отношений между ними. Ахматова отождествляла себя с Петербургом/Ленинградом на протяжении всего своего творческого пути: исследователи нередко приходили к выводу, что у ее поэмы *на самом деле* есть герой – это ее город.

Как и Шварц в своих записках, Ахматова ошеломлена, даже оскорблена произошедшей с городом переменой (в частности, переменой к ней), также она ошеломлена вызовом/задачей передать чувство, возникающее при этой встрече: чувство неловкости, отчужденности, невозможности понять извне, что именно здесь произошло, что привело к такому превращению. Попова веско доказывает, как блокадная травма (так же, как и травма блокадной внаходямости) превращаются у Ахматовой в письмо, вплетаются в ткань «Поэмы без героя».

По-своему не менее драматичной является реакция на конец блокады автора, «заместившего» в блокаде свою подругу и наперсницу, – Ольги Берггольц: для нее послеблокадный город – это не в последнюю очередь город уцелевших вещей. В то время как Ахматова мучительно и взыскательно всматривается в образовавшуюся пустоту, Берггольц мучительно и азартно пытается ее заполнить. В статье Натальи Громовой об Ольге Берггольц повествуется об отношениях «Блокадной музыки» с вещами: ее блокадное «после» не в последнюю очередь материально, то, что Линетт Ротт в исследовании репрезентации послевоенного Берлина назвала «инвентарем катастрофы»¹⁰.

Подобное же ощущение травматической материальности мы обнаруживаем в статье Валерия Шубинского о философе Якове Друскине. Здесь рассказывается о переходе в послеблокадное состояние, о выходе из блокады одного из самых причудливых блокадных свидетелей. Его иронический отчет о невозможной роскоши тыловой жизни тем пронзительнее, что Друскин представляется нам существом очень далеким от быта. В письме возлюбленной всей своей жизни (еще находящейся в осажденном городе) Друскин с горькой, жалкой (само)иронией описывает «наслаждения» жизни в эвакуации:

«Здесь же – ряд неожиданностей: во-первых, ванна. Помните ли вы, что это? Это большая посуда, наполненная водой, не очень чистой, но горячей. Если ты не очень брезглив,

¹⁰ Inventur. Art in Germany, 1943–55. Cambridge, Mass.: Harvard Art Institute, 2018.

влезает в нее и лежишь, сколько тебе нравится... Вторая приятная неожиданность – отдельная палата... В-третьих, кровать с матрасом и двумя кусками белой материи, между которыми я лежу – вы не поверите – раздетый. Но что вам писать, вы все равно не поверите, что человек может лежать в кровати, в тепле, да еще раздетый, да между двумя (2) кусками материи, за каждый из которых мне давали летом по 1 1/2 кг топленого масла, а теперь уже не дают. В-четвертых, рядом с моей палатой есть дежурный покой и там есть лампа, и, возможно, что мне разрешат читать и заниматься вечером при лампе. Но вы, конечно, скажете, что я опять вру, и нет никакой лампы и никакого керосина и что в 5 часов, когда стемнеет, люди ложатся на пол, прикрываются одеялом и пальто, и, ворочаясь с боку на бок, с нетерпением ждут утра, так же как днем с нетерпением ждешь ночи. В-пятых, мне здесь дали вкусный обед из двух блюд: суп овощной и на второе – овощи, и то и другое с солью. Но я уже вижу, что вы сердитесь, считая, что я окончательно заврался...»

Однако парадоксально наслаждение матрасом и маслом постепенно сменяется у Друскина тяжким состоянием, похожим на то, что описывает Гинзбург. Невероятная блокадная интенсивность бытия и сознания угасают: «У меня сейчас какое-то глупое настроение, не плохое и не хорошее, а странное и скорее отвратительное. То, что я писал, кончилось, и осталась пустота [...]»

Послеблокадный момент, промежуток, как уже отмечалось, описывается несколькими нашими протагонистами не только как момент облегчения, освобождения, но и как момент эмоционального спада и тревоги, период «пустоты»: блокадное «после» полно сумрака и неясности. Так, воссоздавая образ блокадного «после», Валерий Дымшиц предлагает интерпретацию цикла литографий Анатолия Каплана, посвященных облику города в переходный период. Этот тревожный, темный, пытающийся прийти в себя город также кажется очень близким словесным поискам Шварца и Гинзбург. Авторы находятся в поисках аллегории. Блокадное «после» темно, смутно, еще ничего не видно.

Возвращаясь к идее Ханны Арендт о «после» как (историческом) разрыве, как странстве пустоты и рассматривая работы Каплана, можно добавить: это исторический разрыв, пустота, наполненная тьмой, в ней, из нее еще не видно будущего, все подчинено трудной памяти о прошлом.

3. Место для памятника: на подступах блокадной памяти

В рассказе «Место для памятника» Даниил Гранин описывает встречу в Ленинграде 1950-х, где к партийному функционеру приходит ученый и сообщает о своем будущем величии, в доказательство чего он приносит фотографию той площади города в будущем, где ему будет поставлен памятник. Возмущенный функционер делает все, чтобы изменить ход истории. В этом блеклом, осторожном, но не лишенном обаятельной наблюдательности повествовании (например, расстроенный функционер ищет утешения в баре шампанских вин) меня привлекло изображение идеи о том, как можно манипулировать памятью и как она оказывается связана одновременно с прошлым, настоящим и будущим.

Блокадное после начинается уже *во время* блокады. Пока она еще длилась, блокадники пытались представить, как память об этом событии будет поддерживаться после него: речь идет не только об одной из самых пронзительных *мечт* блокадников, об одном из самых упорных лейтмотивов блокадных дневников, но и о вопросе, буквально – как выглядело с точки зрения блокадников воплощение их опыта и испытания/преодоления.

Автор одного из самых важных блокадных гибридных дневников, сочетавших текст и изображение, архитектор Александр Никольский пишет, сидя в эрмитажном подвале-бомбоубежище в своем дневнике от 22 января 1942 года: «Я твердо верю в скорое снятие осады и начал думать о проекте триумфальных арок для встречи героев/войск, освободивших Ленинград. Специалист должен быть готов всегда...»¹¹

В своей статье о проектах блокадного памятника Вадим Басс представляет разные версии «архитектуры памяти» – в данной статье предложены только две версии, и важно, что обе задумываются уже во время блокады, как пишут авторы проекта:

¹¹ Никольский, А. Блокадный дневник, Л. «Искусство» 1971, С. 23.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.