

Научное приложение. Вып. CCLX

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



*Марина Дмитриева*

# А Л Л О Т О П И И

Чужое и Другое в пространстве  
восточноевропейского города

МОСКВА  
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ  
2023

УДК 316.334.56(4-11)

ББК 60.546.21(45)

Д53

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. CCLX

**Дмитриева, М.**

Д53 Аллотопии: Чужое и Другое в пространстве восточноевропейского города / Марина Эриховна Дмитриева. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 248 с.: ил.

**ISBN 978-5-4448-2198-5**

Города Восточной Европы, с их палимпсестом исторических наслоений, могут служить наглядными примерами драматического конфликта памяти. Войны, прокатывающиеся через регионы Восточно-Центральной Европы, миграции и депортации жителей, следы имперского насилия и борьбы за национальную или региональную независимость, частая смена политических режимов, а также сложившийся веками многонациональный состав городского населения — все это оставляет глубокий след в городской среде. Книга Марины Дмитриевой посвящена поискам мест Другого в городах Центральной и Восточной Европы. Автор анализирует, как в городской среде пересекаются и спорят друг с другом режимы давнего и недавнего прошлого, а *les lieux de mémoire* — «памятные места» (фр.), по определению Пьера Нора, — неожиданно оказываются чужими для этой среды. От исторических монументов до фотографий, сделанных зарубежными наблюдателями в странах социалистического блока, — предметом исследования становятся самые разные объекты восточноевропейской визуальной культуры. Марина Дмитриева — историк искусства, сотрудник Научно-исследовательского центра истории и культуры Восточно-Центральной Европы (Лейпциг), преподает в Лейпцигском университете.

УДК 316.334.56(4-11)

ББК 60.546.21(45)

В оформлении обложки использовано: Photo by Olivier Giboulot, Savannah Wakefield, Marcus Lenk on Unsplash.com. Фрагмент «Портрета офицера» Вибранда де Геста. Ок. 1625–1635. Рейксмузеум, Амстердам / Rijksmuseum Amsterdam.

© М. Дмитриева, 2023

© С. Тихонов, дизайн обложки, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i> . . . . .	7
<i>Введение</i> . . . . .	9
Искусство и география . . . . .	12
Город как текст . . . . .	15
Культура памяти . . . . .	19

## **I. Чужие памятники**

<i>Что делать с памятниками прошлых режимов?</i> . . . . .	26
<i>Damnatio memoriae</i> . . . . .	34
Чья память? . . . . .	37
Переосмысление памятников . . . . .	39
Маргинализация памятника . . . . .	44
Монумент между памятью и историей . . . . .	50

### *Чья память? Вильна — Вильно — Вильнюс*

<i>в художественной фотографии 1910–1930-х годов</i> . . . . .	54
Польская Вильна в немецком путеводителе . . . . .	56
<i>Fotografia ojczyzny</i> . . . . .	58
Моше Воробейчик — Мой Вер — Моше Равив . . . . .	60
Еврейский Вильне . . . . .	62
О книге и о фотографе . . . . .	65
Фотография и живопись . . . . .	69
Вильна как коллаж . . . . .	76

### *Русская церковь в Лейпциге и ее место в городской среде* . . . . .

Проект храма и его воплощение . . . . .	86
История строительства . . . . .	94
Празднества и дипломатия . . . . .	99
«Достойное дополнение» . . . . .	105

## **II. Оптика транзита**

### *На перепутье. Из Восточной Европы*

<i>в Германию, 1920-е годы</i> . . . . .	110
«Восточный» еврей . . . . .	112
Польско-еврейские художники . . . . .	118
Еврейские художники из России . . . . .	120

### *Русские художники в берлинском журнале Der Sturm* . . . . .

Первый немецкий осенний салон . . . . .	132
Новые времена — новые планы: 1920-е годы . . . . .	137
«Штурм» и искусство Восточной Европы . . . . .	146

### **III. Как создавалось счастье?**

<i>Советские города в путевых заметках зарубежных наблюдателей</i> . . . . .	152
О жанре . . . . .	154
Ход событий и организация . . . . .	156
Первые впечатления . . . . .	159
От коммуналки к дому-коммуне: места приватности . . . . .	163
Общественные места . . . . .	165
Счастливые города . . . . .	168
Счастье? . . . . .	171
<i>Путешествие Незнайки в Солнечный город, или Злоключение с кибернетикой</i> . . . . .	173
Как читают детскую книгу? . . . . .	176
Солнечный город . . . . .	179
Переплетения с реальностью . . . . .	181
Кибернетика — наука будущего . . . . .	184
Совесь . . . . .	186
Метаморфоза как заключительный мотив . . . . .	187

### **IV. Пространство Другого**

<i>Догнать и перегнать. Американизм в архитектуре стран социалистического блока</i> . . . . .	190
Дискурс о высотных зданиях . . . . .	194
Человек и природа: одноэтажная Америка . . . . .	196
Сталинские высотки . . . . .	198
Высотные здания в «братских» социалистических странах . . . . .	201
<i>Визуальная культура джаза. Социалистическая молодежь и ее американские вкусы</i> . . . . .	210
Как выглядел молодой человек, понимавший толк в моде? . . . . .	213
Был ли джаз музыкой протеста? . . . . .	217
<i>Археология современности в детективном романе. «Призрак Сталина» Мартина Круза Смита и «Сырая могила» Хелены Райх</i> . . . . .	220
Взгляд со стороны . . . . .	221
Город, en passant . . . . .	223
Провинция и метрополия . . . . .	227
Яма . . . . .	228
Археология современности . . . . .	231
Герой и зло . . . . .	233
<i>Вместо послесловия</i> . . . . .	236
<i>Указатель имен</i> . . . . .	241

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Над этой книгой я работала несколько — много — неторопливых лет, которые последовали за так называемыми «бархатными» революциями в Восточной Европе и перестройкой в СССР. Посвященная по преимуществу бурным, критическим событиям XX века, она в отдельных своих частях и в целом смотрела на это прошлое из воображаемой перспективы «конца истории». Зимой 2022 года она должна была выйти в свет. А потом наступило 24 февраля 2022 года. И в течение нескольких дней та оптика, которой я пользовалась при написании этой книги, была подвергнута испытанию новой исторической эпохой. Сейчас, перечитывая книгу перед сдачей ее в печать, я вижу, что в определенном смысле она стала последним взглядом из той эпохи, которая безвозвратно ушла. Читатель сам увидит, что в ней есть объяснительные ресурсы для понимания культурного кризиса, вызванного наступившей катастрофой.

Майкл Баксандалл, британский исследователь, написавший социальную историю итальянской живописи XV века, ввел в историю искусства понятие *period eye*. Он понимал под этим изменение восприятия тех или иных процессов в зависимости от резко изменившегося исторического, социального и культурного контекста, в котором находится исследователь или зритель<sup>1</sup>.

Сейчас изменение геополитической ситуации привело к необходимости нового взгляда. Предмет исследования —

---

<sup>1</sup> *Baxandall M. The Period Eye. Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style. Oxford, 1988.*

восточноевропейский город — сложный, отражающий, как никакой другой, перемены политической ситуации, сделался еще более хрупким и неустойчивым, чем это казалось ранее. Консенсус нарушен. Разрушения, которые произошли на территории Украины в последние месяцы, заставляют иначе взглянуть на происходившее ранее на тех, по выражению Тимоти Снайдера, «кровавых землях» (Bloodlands), которые были ареной военных действий уже во времена Первой и Второй мировых войн<sup>1</sup>.

Сейчас оказывается, что я писала не о послевоенной Восточной Европе, а лишь о затянувшейся межвоенной эпохе. И теперь я сама читаю эту книгу как исторический документ другого времени: то, что до 24 февраля 2022 года могло казаться кризисом, обернулось межвоенной идиллией.

*Лейпциг, сентябрь 2023*

---

<sup>1</sup> Snyder T. Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin. New York, 2010.

## ВВЕДЕНИЕ

Города Восточной Европы с их палимпсестом исторических наслоений воплощают конфликт памяти драматически и наглядно. Войны, прокатывающиеся через регионы Восточно-Центральной Европы, миграции и депортации жителей, следы имперского насилия и борьбы за национальную или региональную независимость, частая смена политических режимов, а также сложившийся веками многонациональный состав городского населения — все это оставляет след в городской среде и делает ее особенно интересным объектом исследования.

В этой книге собраны работы разных лет, посвященные визуальной культуре Восточной Европы.

Речь в ней пойдет о том, как в городской среде пересекаются и спорят друг с другом режимы давнего и недавнего прошлого, а *les lieux de mémoire* — «памятные места» (*фр.*), по определению Пьера Нора, — неожиданно оказываются чужими для этого города. Отсюда и название книги — «Аллотопии», от греч. ἄλλος — «иной» и τόπος — «место», то есть поиски мест Другого в интересующем нас географическом ареале — городской среде Центральной и Восточной Европы.

Пространство любого города включает в себя различные семантические и временные пласты, воплощенные в его архитектуре, монументах, в местах коллективной памяти, как официальных, так и альтернативных, как групповых, так и индивидуальных, а иногда — и в пустотах. Алейда Ассман говорит о разделении исторической памяти и о наличии

многих архивов памяти, существующих параллельно в одном культурном пространстве<sup>1</sup>.

Мне очень повезло, что в силу обстоятельств, благодаря работе в образовавшемся в середине 1990-х годов в ходе объединения двух Германий Центре культуры и истории Восточной Европы в Лейпциге (GWZO<sup>2</sup>), мне удалось объездить многие страны бывшего соцлагеря. Бывая в Кракове и Варшаве, Праге и Риге, Будапеште и Бухаресте, а также попадая в такие менее известные, но не менее интересные места, как Бая-Маре в Румынии, Чески-Крумлов и Йиндржихув-Градец в Чехии, Люблин и Замостье в Польше, Сплит в Хорватии, Черновцы в Украине и многие другие, я внимательно наблюдала за изменениями в городской среде. В некоторые города мне довелось приезжать с интервалом в два-три десятилетия и неизбежно сопоставлять очевидные внешние перемены с переменами в восприятии и переживаниях горожан разных поколений. Особенно наглядно, ежедневно и ежечасно, происходила трансформация города, в котором я работала с 1996 до 2020 года — а туристкой бывала уже в середине 1970-х, — в Лейпциге. Буквально на моих глазах город стряхивал с себя следы уже давней войны, еще в начале 1990-х видимой в оставшихся руинах и простреленных стенах домов.

«Улица коменданта Труфанова», названная так в честь военного коменданта города Николая Труфанова, получила недавно название «улица Труфанова» (Trufanowstraße), правда с разъяснительной табличкой о происхождении имени. В то же время по инициативе жителей в угловом доме на углу Луппенштрассе и Ян-аллее возник не так давно маленький музей венгерско-американского фотографа Роберта Капы. Он сопровождал американские войска при штурме города в апреле 1945 года. Объектив его фотоаппарата запечатлел смерть американского солдата, сраженного на балконе этого дома пулей немецкого снайпера. Эта фотография прославила Капу на весь мир.

<sup>1</sup> Ассман А. Забвение истории — одержимость историей. М., 2019.

<sup>2</sup> Leibniz Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO).

Серые, неприглядные, закопченные угольным печным отоплением городские здания постепенно превращались в разукрашенные лепниной и цветной штукатуркой постройки, какими они и выглядели во времена расцвета города — в конце XIX и начале XX века, вплоть до Первой мировой войны. Были отреставрированы и частично расширены три библиотеки — созданная в 1913 году, в год юбилея Битвы народов под Лейпцигом, Немецкая национальная библиотека, городская и университетская библиотеки; обрели былой блеск целые кварталы эпохи модерна. Но в то же время в Лейпциг, как и в другие города Восточной Германии, бесцеремонно внедрилась так называемая коммерческая застройка — архитектура торговых центров, заполнявшая образовавшиеся в результате войны и послевоенной бедности ГДР лакуны, дискредитируя своим унылым однообразием исторически сложившиеся площади и торговые улицы. Все это происходило несмотря на поначалу вялое, а со временем все более активное сопротивление населения, озабоченного судьбами своего города, вплоть до уличных демонстраций и общественных движений<sup>1</sup>. Монотонные жилые кварталы эпохи расцвета ГДР, вначале активно разрушавшиеся как несовременные, постепенно меняли свое обличье. Многие из них стали обретать статус охраняемых памятников. С другой стороны, реставрация и реконструкция роскошных зданий начала XX века привели к резкому удорожанию съемного жилья и, как следствие, к вытеснению коренных жителей из центра на окраины. И наконец, типовые панельные дома эпохи ГДР, обветшавшие и деградировавшие, которые по первоначальному замыслу градона начальников должны были пасть жертвой джентрификации, начали частично восстанавливать, а целые городские кварталы были законсервированы как примеры типовой социалистической застройки. Происходят и другие процессы: небольшие лавочки и магазины уступают место торговым центрам. Особенно трагично это

---

<sup>1</sup> О преобразении города см.: *Bartetzky A. Die gerettete Stadt. Architektur und Stadtentwicklung in Leipzig seit 1989 — Erfolge, Risiken, Verluste. Leipzig: Lehmstedt, 2015.*

выглядело в период пандемии, когда улицы опустели, кафе и магазины, не пережившие отсутствие покупателей, закрылись. Кому принадлежит город сегодня? Это город инвесторов и архитекторов, получивших благодаря строительному буму небывалые возможности, или же все-таки его обитателей? Схожие процессы происходили и в других странах и городах эпохи трансформации.

Готовя эту книгу, составленную, как мозаика, из отдельных сюжетов, объединенных общей темой, я следовала нескольким важным для меня методологическим ориентирам, которые кратко обрисую.

### *Искусство и география*

Крушение социалистической системы, объединение двух Германий и распад СССР с последующим превращением союзных республик в самостоятельные государства привели к возникновению новых полей исследования и новых подходов. Дисциплиной, которая быстро отреагировала на геополитические изменения, оказалась история искусств. Одной из центральных тем, заинтересовавших исследователей, стала тема центра и периферии в их динамике и развитии. Другим направлением, также возникшим как реакция на расширение горизонтов и новую геополитическую ситуацию, стал поиск не иерархичного, а равнозначного подхода к предметам изучения — так называемая глобальная история искусств<sup>1</sup>.

Глобальная история искусств, которую американские историки искусства открыли для себя в начале 2000-х годов, была не так уж нова.

Польский историк искусства Ян Бялостоцкий еще в 1982 году призывал отказаться от «привилегированной

---

<sup>1</sup> *Elkins J.* Is Art History Global? New York, 2007 (The Art Seminar 3) // World Art Studies: exploring concepts and approaches / K. Zijlmans, W. van Damme (eds.). Amsterdam, 2008; Circulations in the Global History of Art / Th. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel (eds.). Farnham, 2015 (Studies in Art Historiography 10); Universal — International — Global. Art Historiographies of Socialist Eastern Europe / Dmitrieva M., Hock B., Kempe A. (eds.). Wien; Köln; Weimar, 2022.

точки зрения» на дисциплину, имея в виду преобладающую в университетских программах евроцентристскую позицию иерархически выстроенной истории искусств<sup>1</sup>. В то же время Бялостоцкий обратился к исследованию «художественных ландшафтов», то есть транснациональных регионов, в которых в определенное время возникли общие стилистические явления. Для этого он использовал подход, который получил название «художественная география». Художественная география (*Kunstgeographie*) возникла в 1920-е годы в среде немецких историков искусств в противовес истории искусств, воспринимаемой как история стилей. Этот метод исследовал художественные пространства, сложившиеся вне зависимости от национальных границ, но обладавшие определенными, не обязательно стилевыми, константами на протяжении многих веков своего существования.

Интересно отметить, что метод художественной географии возник во время и после Первой мировой войны, в связи с геополитическими переменами. Три империи — Австро-Венгерская, Российская и Османская — прекратили свое существование, изменились национальные границы, возникли новые государства. Многие историки искусств, пользовавшиеся этим методом, поддались нацистским представлениям о «крови и почве», вот почему и сам метод художественной географии оказался дискредитирован и долгие годы оставался не востребованным послевоенной наукой, пока не был освобожден от идеологической начинки в 1980-е годы, в том числе и Бялостоцкий<sup>2</sup>. Таким художественным ландшафтом была для него Центральная и Восточная Европа в XV–XVII веках — регион, включающий в себя сегодняшнюю Венгрию, Польшу, Чехию и Словакию<sup>3</sup>. Бялостоцкий выдвинул и тезис о плодотворной роли периферии: возникшие

<sup>1</sup> *Białostocki J.* A Comparative History of World Art, is it Possible? // *Problemi di metodo, condizioni di esistenza di una storia dell'arte. Problems of Method / L. Vayer (ed.). Conditions of Art History, Atti del XXIV Congresso C. I. H. A., Bologna, 1979. Bologna, 1982. P. 207–216.*

<sup>2</sup> См.: *Дмитриева М.* Италия в Сарматии: Пути Ренессанса в Восточной Европе. М., 2015. Глава «Искусство и география. Границы и возможности».

<sup>3</sup> *Białostocki J.* The Art of the Renaissance in Eastern Europe. London, 1976.

в художественных центрах явления воспринимаются и творчески перерабатываются на окраинах, обретая совсем иное качество<sup>1</sup>. Примером плодотворной периферии западно-европейских центров (Рим, Флоренция) служила для него Центральная и Восточная Европа в эпоху Возрождения и маньеризма.

В странах бывшего соцлагеря большую популярность с начала 2000-х годов обрел тот подход, который рассматривал культурные процессы с точки зрения постколониальных теорий — отношений поработителей и поработченных<sup>2</sup>. Однако, по мнению влиятельного польского историка искусства Петра Пиотровского, такой взгляд на культурные процессы хотя и возможен, но как единственный метод исследования неизбежно приводит к упрощению многообразия явлений, наблюдаемых в визуальной культуре Восточной Европы.

Глобальная история искусства должна быть «горизонтальной», лишенной всякой доминантности; она должна быть открытой как для всех периферий, так и всех центров, которые также могут быть рассмотрены как периферии, или же, на худой конец, на равных основаниях<sup>3</sup>.

Попыткам Восточной Европы найти свое место в мировых процессах, по мнению Пиотровского, к которому я присоединяюсь, больше соответствует тот подход, который стал возможен в связи с переосмыслением художественной географии<sup>4</sup>. Он позволяет рассмотреть проблемы Другого в различных культурных контекстах, а также динамику соотношения центров и периферий в историческом развитии и, главное,

<sup>1</sup> *Bialostocki J.* Some Values of Artistic Periphery // Lavin I. (ed.). *World Art. Themes of Unity in Diversity.* Acts of the XXVth International Congress of the History of Art. Washington, D.C., 1986. London: University Park, 1989. Vol. 1. P. 49–54.

<sup>2</sup> *Țichindeleanu O.* Decolonizing Eastern Europe: Beyond Internal Critique // *GHIU*, 2011. P. 1–13.

<sup>3</sup> Статью П. Пиотровского *East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory* (2014) см. здесь: <https://nonsite.org/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory>.

<sup>4</sup> *Kaufmann Th. DaCosta.* *Toward a Geography of Art.* Chicago, 2004.

вне контекста виктимности. Так, например, Польша находилась в колониальной зависимости от больших стран (Австро-Венгрии, Пруссии и России после Второго раздела, Советского Союза в результате пакта Молотова — Риббентропа и после образования соцлагеря), но была «колонизатором» по отношению к части Украины и Белоруссии. Варшава, находившаяся в составе России, была тем не менее не культурной периферией России, а важным центром для всех трех частей Польши, сохранивших польскую культурную традицию. Или, например, в Киеве в 1910–1920-е годы образовался значительный самостоятельный центр культуры украинского авангарда, лишь отчасти связанный с Москвой, но находившийся в динамичных отношениях как с центром власти, так и с европейскими художественными центрами<sup>1</sup>. Геополитические изменения последних десятилетий заставили по-новому взглянуть на географию искусства, что привело к децентрализации, плюрализму, диверсификации, к изучению транснациональных процессов, к отказу от поисков ригидной национальной идентичности (и взгляду на предполагаемую национальную общность как *imagined communities*) и к стремлению изменить евроцентристский подход к изучению искусств<sup>2</sup>, о чем еще десятилетия назад говорил Ян Бялостоцкий.

### Город как текст

Начиная с 1960-х годов в урбанистических и культурологических исследованиях как на Западе, так и в Советском Союзе, в кругу московско-тартуской семиотической школы, сложился подход к «чтению» города. Город стал пониматься метафорически — как текст, который может быть прочитан

<sup>1</sup> См.: Дмитриева М. Між містом і степом. Мистецьки тексти про український модерн // Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Київ, 2021. С. 9–28.

<sup>2</sup> Art Histories and Visual Studies in Europe / M. Rampley, Th. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, K. Zijlmans (eds.) // Transnational Discourses and National Frameworks. Leiden, 2012 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History. 212/4).

и расшифрован с помощью подобранных к нему ключей, или кодов.

Этот поворот в исследованиях оказался очень плодотворным для холистического взгляда на город историков культуры и философов, отличающегося от функционального прагматизма инженеров и архитекторов. Показательно, однако, что два философских эссе, оказавшихся наиболее влиятельными для развития этого направления в урбанистических исследованиях, возникли в середине 1960-х годов как лекции для архитекторов.

Первое из них, «Гетеротопии» Мишеля Фуко, было прочитано в марте 1967 года на конференции Центра архитектурных исследований в Париже, посвященной теме *пространства Другого (espace d'autre)*<sup>1</sup>. Гетеротопии, по Фуко, — это реализованные утопии, места вне мест, существующие в разрыве времени (гетерохронии). К ним он относит кладбища и библиотеки, театры и тюрьмы, ярмарки и детские площадки. Этот подталкивающий к размышлениям, но, по мнению некоторых критиков, недостаточно аналитический и потому ведущий к умножению бесконечных примеров короткий текст тем не менее открыл глаза на семантическую многослойность городской среды.

Другой текст — «Семиология урбанизма» Ролана Барта. Он восходит к докладу, прочитанному в 1967 году на архитектурной конференции в Неаполе<sup>2</sup>.

По Барту, для того чтобы понимать город, надо научиться «говорить на его языке».

Город — это дискурс, и этот дискурс в действительности является языком: город говорит со своими жителями, мы говорим с городом, с тем городом, в котором мы находимся просто потому, что мы в нем живем, проходим по нему, его разглядываем<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Впервые это эссе прозвучало на радио в 1966 году. Авторизованный печатный вариант вышел в 1984 году. См.: Foucault M. Hétérotopie // Architecture, Mouvement, Continuité. 1984. № 5. P. 46–49.

<sup>2</sup> Barthes R. Sémiologie et Urbanisme // L'Architecture d'Aujourd'hui. 1970. Dec. P. 153 (здесь и далее цитаты приводятся в переводе автора).

<sup>3</sup> Ibid. P. 12.

Он видит город как «любитель», а не как профессионал-урбанист и добавляет «эротическое измерение» к анализу города. Важная особенность — вовлеченность человека, находящегося в городе, в городскую жизнь, то есть взгляд изнутри.

Призывая изучать не только функцию и архитектуру города, но и его образ в литературе, Барт ссылается на Париж Виктора Гюго, а также на труды урбаниста и архитектора Кевина Линча. В книге «Образ города» (1960) Линч сформулировал теорию визуальной перцепции города. Анализируя городскую среду Бостона, Лос-Анджелеса и Джерси-Сити, Линч предлагает воспринимать их с точки зрения *imageability*, то есть того подхода (Линч называл его «ключом») к городу, который позволяет запечатлеть его в памяти. Он употребляет понятие «ментальной карты» (*mental map*), создающейся в восприятии городских жителей и путешественников. В качестве аналитических ориентиров Линч, сам будучи архитектором-урбанистом, выявил определенные структуры, определяющие среду современного города: пути (*paths*), края (*edges*), районы (*districts*), узлы (*nodes*), вехи (*landmarks*)<sup>1</sup>. Это восприятие не только визуальное, но и тактильное и сенсорное; оно включает звуки, запахи, шумы, освещение, атмосферу города, хотя при этом намеренно игнорирует исторический и временной контекст<sup>2</sup>. На Линча оказала влияние совместная работа с архитектором венгерского происхождения Дьёрдем Кепешем, который в Чикаго и в Принстоне разрабатывал теорию художественного видения, сформировавшуюся ранее как образовательная дисциплина в Баухаусе в Дессау. Продолжает линию Линча еще одна влиятельная публикация — изданная американским урбанистом Робертом Холлистером книга «Воображаемые города» (1984). Она рассматривает «тематические картины» города, возникающие в восприятии различных социальных групп и анализируемые исследователями в различных

<sup>1</sup> Lynch K. *The Image of the City*. The MIT Press, 1960.

<sup>2</sup> Особенно: Lynch K. *Notes on City Satisfactions* // T. Banerjee, M. Southworth (eds.). *City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch*. Cambridge, Mass., 1990. P. 105.

областях науки. Воображаемые города являются при этом подходе таким же предметом анализа, как и реально существующие<sup>1</sup>. Диалог с Кевином Линчем продолжается в урбанистической литературе и поныне<sup>2</sup>.

В аналитическом «прочтении города» преобладало стремление к выявлению «кодов» и культурных слоев, которое емко сформулировал Юрий Лотман:

Тысячи... реликтов других эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. В этом отношении город, как и культура, — механизм, противостоящий времени<sup>3</sup>.

В современной традиции урбанистических исследований присутствует и восходящая к Вальтеру Беньямину позиция восприятия городской среды с точки зрения наблюдателя-фланера: в спонтанном восприятии из фрагментов возникает городской коллаж<sup>4</sup>.

Этим интеллектуальным траекториям я и следовала в очерках о восприятии советских городов европейскими путешественниками в 1920-е годы, а также в главах о Вильнюсе в художественной фотографии, о Солнечном городе в книге Н. Носова о Незнайке и о городах в детективных романах.

Историк Восточной Европы Карл Шлэгель, еще с 1980-х годов внимательно следивший за процессами, происходившими в СССР, на постсоветском пространстве и в странах Восточной Европы, соединил в своей работе подходы Барта и Беньямина. Он «читает» города, является «любителем» в духе Барта и внимательным путешественником, следующим Беньямину, коллекционером странных вещей и мест, характерных для эпохи трансформации, а затем исчезнувших

<sup>1</sup> *Cities of the Mind. Images and Themes of the City in the Social Sciences* / R. Hollister, L. Rodwin (eds.). New York, 1984.

<sup>2</sup> Например: *Imaging the City: Continuing Struggles and New Directions* / L. J. Vale, S. B. Jr. Warner (eds.). Abingdon-on-Thames, 2019.

<sup>3</sup> Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2001. С. 35.

<sup>4</sup> См.: *Wallach Y. A City in Fragments. Urban Text in Modern Jerusalem*. Stanford, 2020.

бесследно, вроде огромного вещевого базара, раскинувшегося на площади Дефилад в центре Варшавы, перед сталинской высоткой, где когда-то проходили официальные демонстрации верности режиму. Начиная с 2000-х годов Карл Шлөгель живым литературным языком рассказывает о городах Восточной Европы, одновременно давая научный анализ культурной политики и исторических процессов<sup>1</sup>. Его книги стали важным вкладом в дискуссию о месте Восточной Европы в европейской культурной традиции, дискуссию, оживившуюся в связи с геополитическими переменами последних десятилетий.

### Культура памяти

Одним из последствий крушения железного занавеса и общественной трансформации стран Центральной и Восточной Европы стало особое внимание к политике и культуре памяти. В это же время происходит ее диверсификация, наблюдается конкуренция ее отдельных пластов<sup>2</sup>.

Оказалось, что Восточная Европа особенно богата полисемантическими памятными местами, обладающими к тому же конфликтным потенциалом. Так, например, совместная победа войск Польского королевства и Великого княжества Литовского над Тевтонским орденом в 1410 году при Грюнвальде (в немецкой традиции она называется Битвой при Танненберге)<sup>3</sup>, приведшая к усилению Польши и Великого княжества Литовского, стала для Польши в XIX веке основополагающим мифом, поддерживающим стремление к независимости и образованию собственного государства.

<sup>1</sup> *Schlögel K.* Promenade in Jalta und andere Städtebilder. München; Wien, 2001; *Idem.* Die Mitte liegt ostwärts: Europa im Übergang. München, 2002; *Idem.* Moskau lesen: die Stadt als Buch. München, 2005 (в рус. пер.: Постигая Москву. М.: РОССПЭН, 2010); *Idem.* Marjampole oder Europas Wiederkehr aus dem Geist der Städte. München, 2005; *Idem.* Der Duft der Imperien: Chanel № 5 und Rotes Moskau. München, 2020.

<sup>2</sup> Обзор литературы на эту тему см. в настоящей книге в главе «Чужие памятники».

<sup>3</sup> Эта местность Восточной Пруссии до Первой мировой войны относилась к Германии, ныне — к Польше.

Презентация монументального полотна Яна Матейко «Грюнвальдская битва» (1872–1878) в Национальном музее в Варшаве была важным общественным событием, поддерживавшим патриотические и антиколонизаторские настроения. Анализу спорных и конкурирующих в своих национальных традициях мест и памятников посвящено пятитомное, вышедшее на польском и немецком языках издание «Немецко-польские памятные места» (2012–2015)<sup>1</sup>.

Памятники, веками и десятилетиями стоявшие на городских площадях, по которым, по словам Роберта Музиля, взгляд скользил не останавливаясь, как капли воды после дождя, перестали быть невидимыми. Свержение памятников сопровождает смену режимов — от памятников Сталину в Венгрии до памятников Ленину в Восточном Берлине после воссоединения Германии или от «ленинопада» в Украине в 2014–2015 годах до крушения памятника Нурсултану Назарбаеву в Казахстане в январе 2022-го. Актуальность дискуссий о памятниках подтверждается актами иконоклазма в движении *BLM* — от Америки до Западной Европы.

Памятники прошлого режима свергают, их разрушают намеренно, или они уничтожаются в ходе военных действий. В любом случае они или их тень, воспоминания о них становятся предметом внимания.

Откликом на эти события стал целый поток публикаций как публицистического, так и научного характера. Их особенность — соединение дискурса постколониализма с дискуссиями о политике памяти<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Deutsch-polnische Erinnerungsorte / Н.Н. Hahn, R. Traba (hrsg.). Berlin, 2012–2015.

<sup>2</sup> См. например: *Etienne A., Forsdick Ch., Moudileno L.* Postcolonial Realms of Memory Sites and Symbols in Modern France. Liverpool, 2020 (Contemporary French and Francophone Cultures, 68); *Preda C.* The Transnational «memorialization» of Monumental Socialist Public Works in Eastern Europe // International Journal of Cultural Studies 23. 2020. № 3. P. 401–421. См. также семинар в университете Ноттинггема (Centre for Research in Visual Studies, CRVS): «Re-writing history? Monuments, iconoclasm, and social justice movements in 2020» (<https://www.nottingham.ac.uk/crvc/research-seminars/re-writing-history-monuments-iconoclasm-and-social-justice-movements-in-2020.aspx>).

Не только памятники и память могут вызывать дискомфорт. Что делать с памятью о чужих, нелюбимых режимах — одна из тем этой книги.

В современной Германии, по мнению Алейды Ассман, происходит смещение в сторону «коробящей, неудобной памяти» (перефразируя *Das Unbehagen in der Kultur* Фрейда)<sup>1</sup>. В первую очередь это память о нацизме и холокосте. В современной России очевидны попытки вытеснить и даже стереть неудобную память о репрессиях сталинского времени и заменить ее на симулякр другой, приемлемой для существующего режима истории страны.

Как создавалась и жила чужая память в городах Восточной Германии и Восточной Европы? Какой была материализация этой памяти?

Эта тема рассматривается на примере памятников павших режимов и их места в городской среде Берлина, Вильнюса, Варшавы, Бухареста. Как воспринимаются памятники, построенные российскими и советскими архитекторами в немецких и восточноевропейских городах? Таков, например, Дворец науки и культуры в Варшаве, возведенный по проекту Л. В. Руднева на месте жилых кварталов, или мемориальный ансамбль памяти русским воинам в Трептов-парке в Берлине<sup>2</sup>. Таков русский храм-памятник в Лейпциге, построенный по проекту В. А. Покровского. Какова была его роль в год постройки, в 1913-м (в год юбилея Битвы народов при Лейпциге), в послевоенной ГДР и сейчас? Какие исторические слои скрываются за его стройным обликом?

Пространством Другого в городе был и советский американизм. В книге показано, как архитектурные доминанты американского образца внедрялись в городское тело восточноевропейских городов и становились символами советской

<sup>1</sup> Assmann A. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention.* München, 2013.

<sup>2</sup> Gabowitsch M. *The Limits of Iconoclasm: Soviet War Memorials since the End of Socialism // International Public History.* Vol. 1. 2018. № 2. P. 1–6; Колева Д. Памятник советской армии в Софии: первичное и повторное использование // *Неприкосновенный запас.* 2015. № 3.

гегемонии и как в то же время американские образцы оказывались идеалом стиля и поведения, знаком неподчинения навязанным рамкам.

Удалось ли еврейским художникам из России, Польши и Белоруссии, оказавшимся в 1920-е годы в Берлине, и представителям восточноевропейского авангарда стать частью художественного мира Германии и интернациональной художественной сцены? Об этом глава «На перепутье».

Следующий ключевой вопрос книги — как на фоне войн и конфликтов создавалась утопия? Существует ли идеальное общество и найдется ли место для чужака в этом пространстве? Здесь представлен взгляд на реальные и воображаемые города. Примеры — впечатления путешественников из Западной Европы по городам Советского Союза в поиске осуществленной утопии — от Вальтера Беньямина до Андре Жида. Идеальный город в детской книге в завуалированном виде оказывается рефлексией событий переломного времени — оттепели.

Реальные города постсоциалистического транзита — Москва и Прага — увидены авторами детективных романов и ощущаются ими как опасное, угрожающее пространство эпохи трансформации или даже «не-место» (*non-lieux*, по формулировке Марка Оже). Как это происходит?

Особое место занимает в восточноевропейском городе еврейская тема. Кому принадлежит такой многослойный город, как Вильнюс? Старинный польский город в фотографиях классика польской пиктографической фотографии Яна Булгака и фантазмагорический призматически-призрачный еврейский город Моше Воробейчика создают разные образы одного пространства. Является ли фотография документом действительности? Кто здесь свой и кто чужой?

За поддержку моих исследований я благодарна Институту истории и культуры Восточной Европы в Лейпциге. Творческую научную атмосферу института создавали многие коллеги, дружеское и профессиональное общение с которыми было очень важным во все мои годы в Лейпциге. В работе над этой книгой особую роль сыграли Арнольд

Бартетцкий, Штефан Трёбст, Кристина Гельц, Ева Крумрай, Кристан Любке.

Важными человеческими и профессиональными ориентирами для меня были Игорь Голомшток (1929–2017), беседы с которым превратили служебную командировку по городам Чехии в своего рода семинар по истории искусств; профессор Фрайбургского университета Вильгельм Шлинк (1939–2018), знакомство и дружба с которым определили всю мою профессиональную судьбу в Германии. Его скептический ум и точный искусствоведческий глаз помогли мне по-новому взглянуть на многие проблемы истории искусств. Эта книга едва ли возникла бы, если бы не многолетнее — сначала близкое, потом удаленное — общение с коллегами по Институту искусствознания на Козицком, где я работала до 1992 года, особенно с М. Я. Либманом, М. И. Свищерской, Е. К. Золотовой, с которой нас связывает многолетняя дружба.

Не могу не упомянуть интенсивное общение со щедрыми на добрые советы восточноевропейскими коллегами: Войцехом Балусом (Краков), Кристой Кодрес (Таллин), Лаймой Лаучкайте и Гедре Янкевичуте (Вильнюс), Иваном Гератом и Яном Бакошем (Братислава), Кармен Попеску (Бухарест и Париж), Миланом Пельцем (Загреб), Александром Мусиным (Санкт-Петербург и Ченстохова). Интересными собеседниками были для меня Мишель Эспань и Ева Берар (Париж), а также Алексей Берелович (Рим).

Огромное спасибо Ирине Прохоровой за возможность публикации этой книги и сотрудникам издательства за работу по ее изданию.

И наконец, хочу поблагодарить важных читателей и участников моих начинаний — дочь Дину Гусейнову и мужа Гасана Гусейнова. Последнего — не только за то, что он был моим спутником во многих путешествиях по Восточной Европе, но и за тот увлекательный диалог, который сопровождает нас во всех жизненных и интеллектуальных перипетиях совместного пути.