

## Екатерина Мельникова

Zuzanna Bogumił, Joanna Wawrzyniak, Tim Buchen, Christian Ganzer, and Maria Senina. *The Enemy on Display: The Second World War in Eastern European Museums*. New York: Berghahn Books, 2015. 190 pp. ISBN 978-1-78238-217-1.

*Екатерина Мельникова. Адрес для переписки: МАЭ РАН, Университетская наб., 3, Санкт-Петербург, 199034, Россия. melek@eu.spb.ru.*

Довольно трудно сказать что-нибудь новое на тему мемориализации военного прошлого в музее. Спустя десятилетия исследований, посвященных изучению политик памяти, многие вещи кажутся слишком очевидными. Мобилизация музеев в целях установления идеологического контроля над населением, сакрализация войны в качестве национального символа, манипуляции прошлым в угоду меняющимся политическим режимам, особенно существенные в тоталитарных государствах, – все это вещи, слишком хорошо известные сегодня. Детали же оказываются видны лишь в том масштабе, который интересен «узкому кругу специалистов», а потому не сулит ни славы, ни почета своему исследователю. По этой причине мы находимся сегодня в парадоксальной ситуации. При всем многообразии работ об исторической памяти, мемориализации событий Второй мировой войны и музеефикации прошлого, число публикаций, посвященных практической стороне этих процессов, специфике их реализации в разных исторических и национальных ландшафтах и – особенно – сравнению этих ландшафтов, остается крайне невелико (Makhotina et al. 2015; Muchitsch 2013; Williams 2007).

Книга «The Enemy on Display» относится к числу как раз таких работ, которые обращены к деталям и их сравнению. Это книга о трех странах, трех городах, трех музеях и трех разных способах мемориализации военного прошлого. Став результатом проекта, посвященного сравнительному анализу репрезентаций военного прошлого в Центральной и Восточной Европе, книга объединила авторов из Польши, Германии и России, обратившихся к современным формам работы с проблематичным, спорным прошлым в исторических музеях Санкт-Петербурга, Варшавы и Дрездена.

Объектами анализа стали три музея: Музей истории Санкт-Петербурга, Варшавский исторический музей и Музей Дрездена. В каждом из них есть выставочные пространства, посвященные военному времени, именно они и были подвергнуты тщательному анализу в рамках проекта.

Все три случая объединяет ряд существенных элементов. Во-первых, военные события не только имели драматические последствия в истории трех городов, но и стали точками сборки локальных идентичностей, ключевыми тропами городской мифологии, оставаясь при этом важнейшими конструктами национальных историй. Во-вторых, во время войны и в последующие годы эти события подвергались многократной реинтерпретации и переоценке, становясь предметами политических споров и манипулирования. Это – прошлое, которое Шэрон Макдоналд называет «трудным наследием». «Признанное в качестве значимого для

настоящего, такое прошлое оказывается спорным и неудобным, плохо согласующимся с позитивной, самоутверждающейся современной идентичностью» (Macdonald 2009:1). Наконец, в-третьих (эта особенность не была отмечена в книге, но подразумевается выбором кейсов), во всех рассмотренных случаях современные военные экспозиции являются той или иной формой реакции на жесткие идеологические модели, использовавшиеся в исторических музеях СССР, ГДР и Польши – наследуют им, отталкиваются от них или открыто себя им противопоставляют. Все это позволяет авторам обратиться к вопросу о том, как современные музеи, находящиеся в состоянии поиска новых способов нарративизации военного прошлого, показывают события сложной и противоречивой истории.

Каждый раздел книги предваряется экскурсом в историю коммеморации ключевых для локальных идентичностей событий военного прошлого, благодаря чему перед читателем открывается удивительная галерея различных вариантов локальной и национальной памяти.

В случае Санкт-Петербурга–Ленинграда в центре внимания находится блокада, один из главных символов города, одновременно определивший его мифологию и определяемый ею, камень преткновения разных политических режимов, начиная с военного и заканчивая современным. В Варшаве – это еврейское восстание 1943 года и восстание под предводительством Армии Крайовой 1944 года, получившие разные толкования и оценки, сыгравшие роль катализаторов сложных национальных процессов. В Дрездене – бомбардировки союзников, приведшие к почти полному уничтожению города и ставшие символом его страдания.

В каждом национальном и локальном контексте возникают свои точки напряжения. В Санкт-Петербурге – постперестроечная критика, которая поставила под сомнение героизирующий дискурс советской модели, заостряющей значение военного подвига в ущерб повседневности и противоречивости блокадного опыта ленинградцев. В Варшаве – публичная коммеморация восстания в гетто 1943 года наряду с долгим замалчиванием варшавского восстания 1944 года, результатом которого стала гибель тысяч мирных граждан. В Дрездене – сложность интерпретации событий, ставших одновременно причиной трагедии города и в то же время знаком победы над нацизмом.

Сравнительный анализ трех кейсов, таким образом, представляет собой довольно сложно устроенный проект. Хотя в центр исследования поставлен образ врага, а цель работы понимается как сравнительный анализ способов его репрезентации, на деле сопоставляются разные истории коммеморации, формы взаимодействия локальных и национальных мифологий, разные способы мемориализации прошлого в музеях, разные варианты реформирования идеологически нагруженных экспозиций и многие другие процессы и явления, связанные с рамочным вопросом о том, как музеи работают со спорным прошлым в условиях противоречивых политик памяти.

Все эти темы затрагиваются авторами и очевидно их интересуют, но нигде не заявляются в качестве отдельных вопросов исследования, нигде специально не рассматриваются, и выглядят как отступления от его основного предмета. В то же время постановка ключевой проблемы проекта как раз вызывает ряд сомнений.

Первое сомнение связано с интерпретацией понятия «враг», которое рассматривается как часть оппозиции «враг – герой». При этом «герой» – это герой истории, первое лицо музейного повествования. Так, авторы пишут: «обращение к образу “врага” и репрезентации его роли в основном нарративе означало, что главный персонаж/герой истории также стал важным предметом нашего анализа» (с. 8). Далее дается определение и самому понятию «враг» – это «агент, который угрожает идентичности и самому существованию главного персонажа экспозиционной истории». Однако дальше в тексте книги это значение термина нередко смешивается с другим, характерным для военных нарративов советского времени, в которых герой понимался исключительно как «человек, который совершил подвиг» (с. 9). Хотя оба значения могут быть связаны, они все-таки различны. Главный персонаж истории, идентичности и существованию которого кто-то или что-то угрожает («герой» в первом значении), может и не выступать в роли «героя» (во втором значении). Отсутствие в исследовании рефлексии по поводу омонимии терминов и четкого разведения двух значений приводит к смысловой путанице и подмене.

Объединение двух значений понятия «герой» было свойством музейных идеологов советского времени, определявших «подвиг» и «геройство» в качестве единственно возможных форм страдания и жертвы. Однако современные экспозиции, проанализированные в книге, свидетельствуют о том, что жесткая бинарная структура «враг – герой» больше не работает в музее или, по крайней мере, перестает быть главной путеводной нитью музейных нарративов о войне.

С этим изменением музейных парадигм связано мое второе сомнение по поводу релевантности выбранного понятия имеющемуся материалу. Одной из фундаментальных причин противоречивых политик коммемораций, о которых авторы пишут во вступлениях к отдельным кейсам, можно считать жесткую биполярную модель, сформировавшуюся в послевоенные годы в СССР и советизированной Европе. Согласно этой модели, любое военное событие должно быть помещено либо в тот, либо в другой раздел, став символом либо человеческого подвига, либо бесчеловечного зверства.

Однако крушение социалистических режимов наряду с общей критикой музейного производства привели к тому, что многие исторические музеи уже с конца 1990-х годов начали менять свои экспозиции, пересматривая их структуру и логику. Все экспозиции, рассмотренные в книге «The Enemy on Display», находятся в состоянии перехода от старых моделей к каким-то другим. В Варшавском музее в период проведения исследования шел процесс реформирования выставочных пространств, посвященных Второй мировой войне. Работа над выставкой в Дрезденском музее началась лишь в 2000-е годы. Блокадная экспозиция, которую исследователи застали в залах Музея истории Санкт-Петербурга, также отражает уже реформированное, хотя и меньше, чем в других музеях, пространство.

Противостояние «врага и героя» не является ключевой структурой ни в одной из рассмотренных экспозиций, а противостоящие стороны нигде не определены с той четкостью, которой следует ожидать от любой оппозиции.

Так, например, анализируя залы, посвященные блокаде Ленинграда в Музее истории Санкт-Петербурга, авторы обращают внимание на то, что оппозиция

«враг – герой» не является центральной осью выставки: в некоторых залах военный враг полностью исчезает, уступая место повседневности города и горожан, вступивших в борьбу с тяготами военного времени.

Сам «враг» в этом музее представлен тремя различными образами: (1) «военный враг» (*military enemy*), в репрезентации которого доминируют образы немецких солдат; и два типа «народного» врага (*people's enemy*), понимаемого как безличная разрушительная сила и ассоциирующегося, с одной стороны, (2) с голодом, лишениями, и страданием, а, с другой, (3) с воображаемым чудовищем немецкой армии, которая никогда не входила в Ленинград, но чьи действия приводили к страданиям и смерти.

Герой истории блокадной экспозиции также оказывается сложным конструктом, плохо поддающимся жесткому структурному анализу. С одной стороны, это собирательный образ ленинградцев, чья жизнь представлена в музее неразрывно с жизнью самого города. С другой – это «советские люди» – главные «герои» войны и победы. Изображение православного храма, недавно включенное в пространство экспозиции (с. 55), свидетельствует о введении в рассказ о блокаде еще одного «главного персонажа».

В Варшавском историческом музее репрезентация «врага» также не следует единой логике. Здесь есть и «коридор террора», погружающий посетителя в пространство безличной и пугающей мощи нацизма (с. 82), и «комната сопротивления», в которой образы врага практически полностью отсутствуют, и зал, посвященный варшавскому восстанию 1944 года, главные темы которого – «радость» и «отчаяние» – представлены без обращения к образу врага. В этом контексте вывод о том, что «биполярность врага и героя является основным механизмом конструирования выставочного нарратива» (с. 91), выглядит несколько странным. Можно ли считать отсутствие «врага» формой его присутствия? И можно ли считать «вечную оппозицию добра и зла», ставшую главной темой последнего зала Варшавского музея – «комнаты полного уничтожения» (с. 90), вариантом оппозиции «враг – герой»?

Еще более определенно отступление от этой бинарной модели заметно в залах Дрезденского музея. Здесь так же, как и в других музеях, «враг» и «герой» не являются жесткими категориями (с. 116). Рассказанная в музее история возлагает ответственность за трагедию Дрездена на самих местных жителей, которые, таким образом, оставаясь «главными героями истории», перестают быть «героями войны». Интерпретируя эту экспозицию, авторы полагают, что в данном случае в качестве врага выступает «само-разрушительная сила, скрывающаяся в людях» (с. 130), но не замечают, что исчезает не только «враг», но и сама оппозиция «враг – герой».

В заключительной части книги поднимается вопрос о смене парадигмы, которая заметна в последние годы в области мемориализации прошлого. Ссылаясь на Цветана Тодорова, авторы утверждают, что нарратив о триумфе, рассказанный от лица победителя, трансформируется сегодня в повесть о страданиях, главными героями которого становятся не герои-победители, а жертвы (с. 136). Из трех музеев, рассмотренных в книге, Дрезденский музей оказывается ближе всего к последней модели, а Санкт-Петербургский – к первой. Варшавская экспозиция размещается между двумя точками этого вектора (с. 137). Однако материалы, приведенные в кни-

ге, показывают, что современные процессы в области мемориализации прошлого касаются далеко не только замены членов в старой оппозиции («победители – побежденные» и «преступники – жертвы»), но и размывания бинарной структуры повествования как таковой. Хотя дихотомия «мы – другие» и является универсальным элементом социального порядка (с. 12, 136), она все реже применяется в качестве универсальной логической структуры в музейных экспозициях.

Оппозиция «враг – герой», использованная при анализе, выглядит в этом контексте искусственным исследовательским конструктом, не облегчающим, а зачастую мешающим разглядеть специфику работы с прошлым в современных музеях.

Наконец, третье сомнение связано не столько с самим понятием «враг» или «образ врага», сколько с тем подходом, который использовался при его анализе. Ощущение искусственности этого конструкта усиливается тем, что в исследовании не делается попытки проанализировать смыслы музейных экспозиций с точки зрения людей, которые их создают и посещают. Хотя все участники проекта общались с кураторами выставок, эти материалы привлекаются в основном для пояснения истории экспозиций. Как понимают свою цель создатели мемориальных пространств? Как прочитывают музейные нарративы посетители? Насколько понятие «враг» все еще актуально для языка музейщиков? Насколько оно важно для тех, кто приходит в музеи? И кто именно приходит туда?

Эти вопросы не ставятся в книге, которая написана в рамках, скорее, семиотического, чем социально-исторического или антропологического подходов. Интерпретация самих выставочных объектов вместо анализа интерпретаций безусловно тоже может быть темой исследования, но и сомнения в таком случае неизбежны: «Мы понимаем, что предложили лишь одно из многих возможных прочтений экспозиции. У других людей увиденное может вызвать иную реакцию, зависящую от их исторического знания, культурного опыта и эмоциональной чувствительности» (с. 96). Как и в других случаях использования семиотического подхода, критерии проверки правильности авторской интерпретации отсутствуют, что делает оговорки авторов по поводу субъективности собственных выводов вполне обоснованными.

Все это не умаляет достоинств совместной работы, содержащей множество интересных материалов и наблюдений, касающихся различных режимов коллективной памяти, специфики национальных и локальных коммемораций и включения противоречивого прошлого в ткань музейных экспозиций.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Macdonald, Sharon. 2009. *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. London: Routledge.
- Makhotina, Ekaterina, Ekaterina Keding, Włodzimierz Borodziej, Etienne Francois, and Martin Schulze Wessel, eds. 2015. *Krieg im Museum: Präsentationen des Zweiten Weltkriegs in Museen und Gedenkstätten des östlichen Europa*. Munich: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Muchitsch, Wolfgang, ed. 2013. *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*. Bielefeld: Transcript.
- Williams, Paul. 2007. *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*. Oxford: Berg.