

## Пролегомены к теории реставрации, или Глянец без вещей

САНДОМИРСКАЯ И. (2022). PAST DISCONTINUOUS: ФРАГМЕНТЫ РЕСТАВРАЦИИ. М.: НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ  
ОБОЗРЕНИЕ. 520 с. ISBN 978-5-4448-1841-1

*Александр Марков*

Доктор филологических наук, профессор, кафедра кино и современного искусства,  
Российский государственный гуманитарный университет  
Адрес: ул. Чайнова, д. 15, г. Москва, Российская Федерация 125047  
E-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

Новая книга Ирины Сандомирской посвящена реставрации в широком смысле, но без специальных экскурсов о политической реставрации — такое слишком метафорическое употребление отвергнуто самим строем книги, которая должна вписать понятие «реставрация» в ряд эстетических понятий, таких как «кончетто», «стиль», «индустрия искусства», «апроприация» или «травма». Эти термины стали эстетическими в разное время и на разных основаниях, и, по сути, книга выясняет, на каком из оснований термин «реставрация» будет уместен как искусствоведческий и культурологический, а не как принадлежащий специфическому жаргону профессии реставратора или остающийся расхожим, но необязательным ярлыком для некоторых тщательно выполненных частных реконструкций.

В отличие от предыдущей книги исследовательницы<sup>1</sup>, с архитектурной строгостью шести очерков, в этой кричит эксцентризм. Ключевой очерк о Шкловском стягивает в один узел проблемы книги и обозначен не как заключение и не как эпилог, а как «Приложение» (с. 450–512). При этом имя Шкловского вынесено в Оглавление, тогда как о главном герое самой книги, И. Э. Грабаре, мы из Оглавления не узнаем. Грабарь как протей, связавший дореволюционную и послереволюционную традицию реставрации, противопоставляется Шкловскому как заведомо не-универсальному мыслителю, зависимому от им же изобретенной машины приемов, но при этом Грабарь — невидимое ядро книги, не названный по имени в Оглавлении, а Шкловский — столь же невидимое ядро, но на формальных основаниях, как вынесенный в Приложение (далеко не все читатели любят читать Приложения). Чем оправдан такой эксцентризм, действительно противоположный внимательным и уравновешенным до болезненности кейс-стади, образовавшим предыдущую книгу?

В новой работе многое неравновесно, именно из-за какой-то фундаментальной несоотнесенности производителей, при сопоставимой известности и еще более сопоставимых амбициях двух лиц, принятых в такую же ключевую пару: Леонардо

1. Сандомирская И. (2013). Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение.

и Малевич, Ригль и Рёскин. Возьмем пару Леонардо и Малевич. Леонардо ввел понятие *concetto dell'anima*, имея в виду способность искусства вызывать сразу всю гамму аффектов (с. 117). Именно так должна была работать, по замечанию исследовательницы, «Тайная Вечера», которая и оказалась руинированной: само использование экспериментальных восковых красок делало фреску не просто недолговечной, а не способной существовать иначе чем в режиме руины. Малевич (с. 227) предлагал сжечь все произведения искусства, разместить пепел в специальных открытых ячейках крематория, и этот сверхтяжелый по насыщенности пепел и должен был вызывать тот самый «кончетто», все аффекты, которые и необходимо испытать. На самом деле Малевич мало отличается от Леонардо, хотя их и разделяют 110 страниц книги: он тоже исходит из принципиальной руинируемости того целостного мира искусства или мира созерцания, благодаря чему только и возможна такая «концептуализация» искусства. Так неравновесность (когда, казалось бы, что такое одна провокация Малевича в сравнении со всей школой Леонардо) и помогает понять, как вообще возникает руина в качестве искусствоведческого и культурологического понятия, а не просто понятия социальной теории и социальной истории, к которому мы привыкли.

Мгновенному театру аффектов и противопоставляется в книге реставрация, имеющая в виду перепродумывание пространства прошлого. У этой реставрации были свои философы, как, например, архитектор Эжен Виолле-ле-Дюк, придумавший при реставрации Нотр-Дама химер, что и стали в глазах публики аутентичным символом средневекового Парижа; были свои теоретики — как Алоис Ригль, который говорил о неотделимости оптического и тактильного восприятия, точнее, автономного рассмотрения и мысленной лепки традиции, идущей из прошлого в настоящее; были свои пророки-обличители — как Дж. Рёскин, для которого восприятие подчинялось определенному расписанию, времени просмотра, что и ограничивает фантазию реставратора. Но пока мы не восприняли до конца сопоставление Леонардо и Малевича, мы не поймем ни Виолле-ле-Дюка, ни Ригля, ни Рёскина.

Из прошлой книги исследовательницы в новую пришло не так много героев, один из них — К. Вагинов с его гарпагонами-коллекционерами. Но в книге о блокаде в слове Вагинов был феноменологом власти, вместе с Бахтиным выяснявшим границы власти автора над героем, границы власти в конфликте внутри произведения и преодоление произведением своих же границ. Это было исследование последствий авангардного проекта, авангардной трансгрессии в мире нормализации языка, которая началась в эпоху НЭПа и из которой Сандомирская и выводила ту самую «блокаду в слове», невозможность сказать не только о публичных, но и о частных переживаниях; необходимость поиска паллиативов не только по отношению к официальной цензуре, но и к частному быту. В новой книге Вагинов, изображающий бессмысленных собирателей, коллекционеров ничтожного, заставляет поставить вопрос, насколько тиражируемая подлинность, а значит,

возможность реставрации прямо здесь и сейчас (например, путем приобретения другого экземпляра взамен утраченного) служит консервативному проекту.

Сандомирская прямо говорит о коллекционировании как консервативном действии, имея в виду в том числе и психологический вариант коллекционирования в виде «расстановок» в поп-психологии Хеллингера (с. 74). Ведь все эти упрощенные процедуры: расставить все по местам, восстановить нетронутое, любоваться нетронутым, как будто ты им уже обладаешь, и видеть даже в испорченной временем вещи лишь символ ее начальной подлинности — прямая противоположность изучения травм и необратимых последствий травматического опыта. Расстановки Хеллингера и увлечения советских эрудитов и коллекционеров одинаково исходят из того, что есть некая ситуация подлинности и нетронутости, что существуют к тому же ресурсы памяти для того, чтобы вспомнить эту ситуацию, просто дискредитировав все реальные последствия травмы как некоторые символы, как частные, бледные и потому исчезающие переживания. Вероятно, это первое объяснение странной композиции книги — она меньше всего хочет заниматься такими «расстановками», отмеренными мерой очерками, внушающими мысль о ложном благополучии мира.

Коллекционированию китча противопоставляется травматический опыт, но очень специфический: например, одна из самых выразительных глав книги посвящена Д. С. Лихачеву, из лагерного опыта которого выводится и его теория ансамблевости, понимание ценности памятника исключительно как части ансамбля, в котором присутствуют объекты разных эпох и обязательно включается садово-парковая среда. О лагерном опыте невозможно было говорить; точнее, если о нем требовалось говорить, то как об ансамбле, сочетании событий, каждое из которых настолько рельефно само по себе, что вопрос о связи между этими событиями, хронологическом их расположении и методическом установлении границ возможности каждого события не ставится. «На практике это значит, что политическую историю памятника ради его спасения надо заменить художественной легендой» (с. 393). Так формировался стиль всего лучшего в позднесоветской гуманитарной науке, а именно — умение видеть действительные эффекты формы, как работает средневековая икона или архитектура барокко, какую поэтику как систему правил восприятия и ответного социального действия они создают.

Но встроить всю эту поэтику и эстетику Средневековья, о которой писали Лихачев, Аверинцев, Гуревич и Топоров, в мировую науку невозможно непосредственно — но только имея в виду лагерный опыт отчуждения, когда ты выкинут из системы событий, и лишь поэтика ансамбля способна вернуть какое-то чувство события. В этой главе подробно анализируется, как извечная тюремность и ученость Соловецкого монастыря, связывающая глубокую древность с советским временем, стала моделью для построения особой эстетики охраны памятников старины, где всё болезненное оказывалось отчасти вытеснено в сравнении со способностью наследия переживать века и тем самым декларировать себя в качестве чего-то настоящего как подлинного. Настоящие интеллигенты в соловецком за-

ключении, настоящие книги и научные опыты Флоренского и других узников, настоящая северная архитектура — всё это оказывалось частью того наследия, которое невозможно подвергнуть до конца критической проверке, если невозможно говорить о годах заключения вслух, но только иметь в виду приобретенный опыт.

Сквозной сюжет книги — *бесхозность*: и здесь Сандомирская перекидывает мостик к предыдущей работе, где тоже выведен Вальтер Беньямин как автор «Московского дневника», фиксирующий выравнивающую функцию языка при нормализации советской власти. Язык как бюрократический инструмент и позволяет добыть любой «продукт», льготу или вещь; и тем самым все вещи и ситуации оказываются равны перед этим оборотом властного языка, постоянно находящегося в обращении. И. Э. Грабарь, главный герой новой книги, и оказывается поэтом такого языка: мирискусник-менеджер, создатель универсального салонного языка описания искусства, «подлинный генералиссимус в армии историков искусства и бюрократов от охраны культурно-исторических памятников; авторитет, который не терпел проявления ничьей другой воли рядом с собой, обладал великолепным даром организации коллективных проектов, поистине внушительные результаты которых пропагандировал, впрочем, от своего имени; царедворец и, по-видимому, гешефтмахер, гений институциональной политики и салонной дипломатии на самом высоком уровне» (с. 282). Тот язык, который он создавал как критик, описывающий изящество форм, нежность или живость кисти, язык критики журнала «Мир искусства», архаичный уже на момент создания, стал языком советского искусствоведения, которое поддерживалось общей бесхозностью памятников. Найти в иконе живость кисти — это и означало ее спасти из бесхозности, простым жестом нахождения живости и объявления ее ценности на ярлыке учета.

Сандомирская много раз на протяжении всего исследования ссылается на книгу Е. Осокиной о маркетизации иконописи в советское время<sup>2</sup>, превращении ее в экспортный товар, для чего и надо было как бы сравнять все иконы как единое наследие: сверхкоммерциализация требует прежде всего массовых экспроприаций, благодаря чему икона становится общим эквивалентом русскости и вообще инструментом торговли с СССР. Но тем самым оказывается, что главным способом отношения к наследию в СССР был *ремонт*: именно такой ремонт увидел Вальтер Беньямин в учреждениях нэповской Москвы; такой ремонт осуществлял Грабарь, для того, чтобы отреставрированные объекты стали частью заново избретаемой национальной памяти, разместившись в правильно отремонтированном и отреставрированном здании; черты ремонта были в самой реставрации, которая понималась не как исследование истории памятника, но как фиксация творческой воли в какой-то момент его создания или бытования — иначе говоря, как восстановление памятника не в его истории, но в состоянии выхода из рук художника, так что нужно было восстановить все детали, которые помнят ху-

---

2. Осокина Е. (2020). Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. М.: Новое литературное обозрение.

дожника, все, к которым прикоснулись его руки. Как пишет исследовательница, комментируя фильм М. Богина «О любви» (1970): «Изношенный до дыр, этот мир тем не менее подлежит ремонту, как повседневная вещь в бедном послевоенном быте постблокады — или как некогда разорванный завет подлежит воссозданию в конце времен. Мир не должен зиять; утраты должны быть компенсированы, лакуны — заполнены» (с. 356). Можно добавить, что послевоенная реставрация могла воссоздавать мир не только таким, как он выходил из рук художника, как бы священно завещавшего его нам, но и как он оказался перед глазами поэта, заветы которого мы храним, глядя на этот мир перед нами: реконструкция Михайловского, осуществленная С. С. Гейченко, — лучший тому пример. В Михайловском исчезающе мало подлинных вещей, но усадьба и парк сделаны так, что Пушкин должен был как бы видеть эти виды, останавливаться, наслаждаться, осваивать этот заповедник. Так напряженный воображаемый взгляд всякий раз и создавал эту общую ситуацию восстанавливающего ремонта.

Для Сандомирской такая реставрация — некоторая манипуляция *аффектами*, постоянно их удешевляющая, превращающая изначальный революционный порыв в китч. Много раз она прослеживает, как пафос превращения наследия в общенародное достояние во время Великой Французской и Русской революций после обернулся мелодраматическими моментами. Наблюдения исследовательницы, часто щедро обращающейся к континентальной философии «складок», «лакун» и прочих утрат, могут быть дополнены другими комментариями, например, о распространении «живых картин» после Великой Французской революции или использовании «живых газет» и аффектов радиоголоса в советской России, вплоть до звуков Гражданской войны в советском кино 1970-х годов, которые соединяли в себе режимы реэнантмента и вполне мелодраматической ностальгии: «тоскливый, печальный, похожий на голос умирающего звук трубы и горна только подтверждает экзистенциальность осознания невозможности всякого повторения»<sup>3</sup>. Вообще, тема голоса как способа мелодраматического сокрытия ситуации уже разработана О. Булгаковой. Например, скрипучий голос героев Диккенса, скрывающий провинциальный акцент, или слабый и в чем-то женственный голос с придыханием послевоенного времени в Германии и других странах, скрывающий реальные травмы войны доверительной близостью интонаций<sup>4</sup>, — мы бы сказали, что таков голос Иннокентия Смоктуновского и чуть по-другому Сергея Аверинцева. Но для Сандомирской существенны формулы: «На руинах города зарождается реставрация; на руинах трагедии зарождается мелодрама. Реставрация — это режим апроприации прошлого современностью, в котором память, воображение и желание встречаются с утраченным миром развешанных в небытие жизни и материальных вещей. Подобно мелодраме, реставрация несет в себе обещание: в начале ее мы столкнемся с утратой, но в конце утрата будет восполнена новой

3. Ганжа А. Г. (2018). Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» // Международный журнал исследований культуры. Т. 31. № 2. С. 130.

4. Булгакова О. (2015). Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение. С. 34–35.

встречей» (с. 359). Для того чтобы прокомментировать, что такое утрата и встреча, в книге написано несколько десятков страниц, из которых мы узнаем, как именно усредняются добродетели и трансформируется письмо, чтобы реставрация стала возможной.

Настоящей мелодраматической реставрацией, имеющей в виду общественный аффект, разделяемый всеми и не порождающий новых конфликтов, оказывается итальянский опыт, реставрация-восстановление венецианской колокольни, рухнувшей в 1902 году (с. 249). Именно массы требовали восстановить колокольню где она есть и какой она была, независимо от того, что думают археологи и историки искусства. Заметим, что мы вполне можем поставить этот призыв восстановить как было и где было в один ряд с оперой Верди (и веризмом в духе Масканы), как тоже разделяемым аффектом итальянства как всегдашнего праздника, аутентичного в своих истоках и бытовании, против чего так возражал футуризм — «хватит изображать итальянцев танцующими провинциалами». Но заметим, что не футуризм, а итальянский неореализм вписал Италию в Большую Европу, показав возможность выживания в тяжелейших условиях, а значит, и единство способов всей Европы представлять себя и тосковать по себе, в сравнении с чем все футуристические способы показывать себя казались провинциальными. Такая мелодраматическая реставрация, согласно Сандомирской, была отвергнута в конце концов межвоенным экспрессионизмом и послевоенным абстрактным экспрессионизмом, но удержалась в восточном блоке: это и восстановление Петродворца, Дрездена и Варшавы, это и, опять же прибавим, структуралистская культурология, в которой система оппозиций показывала, как предмет может быть на своем месте, как можно из работы эстетических оппозиций восстановить утраченные предметы.

Впрочем, Сандомирская понимает советскую реставрацию и как способ предельно развить модернистский эстетизм: «Реквизированные и отчужденные, очищенные от незримого присутствия своих владельцев и собственного прошлого, лишённые функции, для которой были предназначены, такие объекты попадали в руки реставраторов, наподобие найденных объектов (*objets trouvés*) модернистской эстетики» (с. 306). Сами по себе такие утверждения могут показаться некоторым преувеличением, учитывая, что «найденные объекты» не реставрируются, а служат новым сборкам, например, у Бротарса. Но как раз здесь Шкловский и помогает разобраться с тем, как такая эстетизация могла происходить, когда китч Большого стиля вдруг оказывался уместным как акустика эпохи, как нечто более теплое и доверительное, чем авангард с его крошащимся бетоном и ненадежностью акустики в длинных коридорах. Сейчас, когда здания конструктивистов, такие как дом Наркомфина, превращаются в элитную недвижимость, и тот самый крошащийся бетон консервируют с помощью новейших пластических вставок, тем самым наделяя авангард той пластичностью, от которой он убегал без оглядки, — тем важнее анализировать большой путь Шкловского от авангарда к позднесоветскому варианту нормализации политики.

Основная мысль Приложения про Шкловского такова: противопоставление революционного Шкловского, создавшего ключевые понятия и мирозерцательные установки формализма, и отрекшегося от формализма Шкловского, принявшего Большой стиль, на самом деле неосновательно. Шкловский не шел на компромиссы, он просто стал жертвой тех фундаментальных понятийных оппозиций, которые сам создал. Так, понятие «приема» подразумевало, что всякий раз омертвевшее содержание преодолевается приемом, который сам по себе не более жив, чем то содержание, у которого просто функция быть живым, — и достаточно было Шкловскому хоть в чем-то стать советским функционером и хоть что-то живое увидеть в Большом стиле, как формализм оказывался полностью отброшен ради этого Большого стиля.

Но главное в этом Приложении содержится не в анализе пути Шкловского, а в некотором настроении этого изощреннейшего повествования: «моталка» Шкловского, монтажный инструмент перемотки пленки, оказывается метафорой того, что на место аналитической связи событий с лакунами между ними, указывающими на ограничения нашего познания, Шкловский ставил непосредственное переживание события, от которого можно отмотать как к прошлому, к прецедентам и истокам, так и к будущему, к предполагаемым и как бы необходимым следствиям событий. Тем самым, чем больше Шкловский искал, каковы истоки настоящего в прошлом, чем чаще выводил моральные уроки из прошлого, тем больше бронзовел, становился монументальным как перешедший в будущее как необходимое следствие революционного прошлого монумент в честь революции и живой музей революции. Вообще, это Приложение о Шкловском очень напоминает исследование дискурсивных путей мысли построение глав «Блокады в слове», только с тем отличием, что описывается не отрицательный, а скорее триумфальный опыт Шкловского, переизобретшего себя. В чём-то это напоминает то, как Ю. М. Лотман описывал Карамзина и Пушкина, создающих свою биографию, — но только с необходимым напоминанием, насколько это переизобретение было двусмысленным в эпоху террора.

Показателен один эпизод. Шкловский и его ученики стали пропагандистами Матвея Комарова, лубочного писателя и создателя массового книжного производства в России XVIII века. Согласно Шкловскому, без Матвея Комарова не было бы русской литературы как специфической индустрии, играющей со вкусом и ожиданиями читателя, властно направляющей этот вкус, создающей надсловное слово и в конце концов ставящей те вечные вопросы, которые и определили репутацию русской литературы. Сандомирская видит в этом типичную «моталку» (с. 471): представляя начало русской литературы не как борьбу идей, но как борьбу производств, можно было представить и деятельность ОПОЯЗа как цеховое производство, способное правильно анализировать литературу пушкинской или толстовской эпохи — разматывание от Пушкина к Комарову и от Пушкина к ОПОЯЗу оказывалось равно законным. В таком духе и последователи Шкловского исследо-

вали работу книжной торговли, сами работая как цех, распределивший обязанности по производству знания<sup>5</sup>.

Книга Шкловского и книга его товарищей встретили гневную отповедь Гуковского<sup>6</sup>, обвинившего формалистов в дилетантизме, плохом знании истории высокой литературы XVIII века, функционирование которой вполне объясняет то, что Шкловский со товарищи сочли аномалиями, легитимирующими формализм, наконец, в логическом противоречии: Шкловский приписывает Комарову одновременно изобретательность, обеспечившую его книгам широкое признание, и тривиальность как разложение и распад формы рыцарского или авантюрного романа — и тогда получается, что контекстуализовать Комарова в истории литературы вообще невозможно, а значит, и история литературы как наука оказывается невозможной. Гуковский потому и упрекнул авторов «Лавки Смирдина» в отсутствии «научного мировоззрения», имея в виду эклектику и привлечение в качестве аргументов разнородных материалов и соображений.

Но если мы внимательно почитаем «Лавку Смирдина», книгу, которая, на наш вкус, устроена как авангардный киномонтаж, то мы увидим, что и научное мировоззрение, и основная идея там есть. Эта идея состоит в использовании в качестве аргументов уничижительных отзывов: о ничтожестве русской литературы, о пошлости народных книг, которые высказывали Пушкин, Белинский и множество других уважаемых лиц. Если что-то было пошлым, ничтожным, но при этом распространённым, то значит, это явление оказалось институционализированным, частью самой литературной жизни, способным оживить себя и мимоходом возмутить того, кто боролся за правильную литературу изнутри неправильной ситуации в литературе, того же Белинского. Тем самым Шкловский и его коллеги признавали как тотальность институтов Большого стиля, который может быть подвергнут критике, так и возможность изнутри Большого стиля вести борьбу за правильную литературу. Только сначала надо было признать, что эта тотальность институтов существует, а после уже перейти от этого признания к борьбе изнутри. Так что здесь как раз можно сказать в защиту Шкловского, что он понимал, что «моталка» не универсальна, тотальность литературы больше нее, а значит, есть монтажи, задающие *вопросы*, и есть монтажи, дающие *ответы*; иначе просто не подступишься к литературе ни с какой стороны.

Это не отменяет тончайшего анализа иронии и цинизма Шкловского, предпринятого Сандомирской, но только говорит о том, насколько непросто рассуждать о реставрации там, где и теоретик (Шкловский), и его товарищи и читатели принимают индустриализацию как нечто, предшествующее культурному творчеству. Шкловский мог клеймить любовь к индустриальному китчу как дикость, требуя правильного монтажа как менеджмента чувств (с. 482), а вскоре идти на компромисс, признавая индустриальный китч и тесно с ним связанные аляповатые укра-

---

5. Гриц Т. С., Тренин В. В., Никитин М. М. (1929). Словесность и коммерция. Книжная лавка А. Ф. Смирдина. М.: Федерация.

6. Гуковский Г. (1930). Шкловский как историк литературы // Звезда. № 1. С. 191–216.



шения Большого стиля как часть хорошей акустики эпохи (с. 483), как бы признав, что менеджмент чувств уже осуществился. Но авантюра Шкловского только в том, что он считал этот менеджмент состоявшимся, считал, что монтаж Большого стиля уже дал ответы на чувственные запросы — можно ли назвать тогда компромиссом то, что любой назовет авантюрой, допущением несбывшегося как сбывшегося или скоро сбывшегося, и не более того?

Скорее беда Шкловского в том, что его речь тоже подверглась реставрации; и чем больше он отрекался от формализма, тем больше его работа с исторически отвергнутым, с тем же дореволюционным прошлым, превращаемым в его книгах и сценариях в патриотический китч, воспринималась как исключительно положительное действие, не включающее в себя моментов отрицания. Так что, говоря о личности Шкловского так блестяще, как это делает Сандомирская (а ее Приложение сейчас мне кажется лучшим из написанного о Шкловском), можно сказать еще о безличных социальных механизмах, которые и саму реставрацию искажают в той мере, в какой ограничивают ее смысл, и ограничивают в той мере, в какой искажают. Когда с самого начала советская реставрация выносила за скобки политический смысл «реставрации», это безличное искажение становилось неизбежным.

## Prolegomena to the Theory of Restoration; or, Gloss without Stuff

*Alexander Markov*

Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities

Address: Chayanova str., 15, Moscow, Russian Federation 125047

E-mail: markovius@gmail.com

Book review: *Irina Sandomirskaya. Past discontinuous: fragmenty restavratsii* [Past Discontinuous: Restoration Fragments] (Moscow, New Literary Observer, 2022) (in Russian).