

Полина Барскова

«АВТОПОРТРЕТ ПЕРЕД СМЕРТЬЮ»: ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ БЛОКАДНОЙ ЛИЧНОСТИ ПОСРЕДСТВОМ ГИБРИДНОГО ДНЕВНИКА

1. «Подлинный тип блокадного дистрофика»: проблематичный объект блокадного изображения

В блокадном дневнике ленинградского художника Николая Быльева симптоматически чередуются попытки художника диагностировать свое дистрофическое состояние и подобное состояние других художников, живущих вместе в здании Ленинградского Союза художников зимой 1941–1942 гг. Быльев также регистрирует, как он сам работает над портретами дистрофиков и как это делают другие: «Арямнов, охая, рубит остатки кресла, греет опухшие пудовые ноги. При свете коптилки делаю с него набросок. Очень характерная фигура: дистрофик! Как ни пеленаюсь в сорок одежек — на моем тощем теле всё болтается. Коченею. Крови мало — не греет. Я нащупываю хлеб рукой. Мучительно голодно. Искушение огромно. Противостоять ему тяжело. Пахомов рисует Ярослава Николаева. Ярослав одет в пальто, шапку, бурки, усажен на детские санки в вялой позе. Подлинный тип блокадного дистрофика! Пахомов рисует Николаева не с одной точки, а передвигаясь время от времени то вправо, то влево, садится то ближе, то дальше — в зависимости от того, в каком ракурсе выигрышней <...> Такой прием никогда не приходил мне в голову. Я решил использовать его при случае»¹.

Нарративная динамика процитированных дневниковых записей Быльева сродни технике его коллеги, у которого он заимствует «прием»: он изображает дистрофика «с разных точек», пытаясь дискурсивно выразить собственное состояние. Он также визуально передает состояние своих коллег. Характерным образом центральный и наиболее болезненный термин блокадной идентичности «дистрофик» он применяет только к объектам портретного изображения, но не к себе, хотя из текста дневника можно заключить, что и сам художник в январе 1942 г. пребывал в том же состоянии. Подавляя и отрицая собственную травматическую телесность, художник пристально следит за окружающими. Для изображающего дистрофик — это «другой», тот, за кем можно наблюдать только со стороны. Чтобы воссоздать эту категорию личности, Быльев использует все

¹ Быльев Н. Из дневника // Художники Города-Фронта: Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л., 1973. С. 329–330.

доступные ему позиции наблюдения и способы репрезентации: чтобы понять собственное состояние, он наблюдает других, чтобы записывать — делает портретные зарисовки. Этому явлению, определяемому мной как компенсаторный механизм, активизирующий блокадный травматический экфрасис, посвящены данные заметки.

Хотя необходимость репрезентации была очевидна многим блокадным авторам, ее стратегии оказались крайне проблематичными. В своих дневниках они задаются вопросами, типичными для сознания, расщепленного исторической катастрофой: как изобразить боль, которая так велика, что приводит к «эффекту бесчувствия» (упоминаемому в значительном количестве блокадных дневников), как заполнить травматическое зияние? Я предлагаю рассмотреть механизм компенсации, состоящий в композитном воспроизведении непосредственного травматического опыта.

Непосредственная репрезентация исторической травмы «собирается» мозаически из различных дискурсивных и психологических компонентов и практик. Данное исследование в основном сфокусировано на двух разновидностях такого компенсаторного механизма: а) взаимодополняющем, гибридном использовании визуального образа и дискурса, и б) взаимодополняющем использовании собственной личности и личности наблюдаемого («другого») при изображении блокадной идентичности.

Здесь я развиваю тезисы, предложенные мною ранее в исследовании «Дистрофики, толстушки, аллегории: к проблеме репрезентации блокадного тела»¹, где рассматривались возможные методы эстетического реагирования на блокадную телесность, осуществлявшиеся в тисках переживаемого блокадниками отчуждения/отвращения от собственного тела и идеологических ограничений, предъявляемых к изображению тела официальной цензурой. В результате этого двойного запрета единственным способом изображения становилось изображение иносказательное, т. е. аллегория (*allegorein* — *говорить иначе в публичных местах*). В упомянутой статье анализировались такие механизмы блокадной аллегии, как сопоставление тел из разных исторических эпох, разных темпоральных контекстов, а также включение фольклорного тела в круг тел миметических. Здесь же я продолжаю изучать аллегорический характер блокадного изображения, концентрируясь на следующих вопросах: каковы способы авторепрезентации блокадной идентичности? Поддается ли она автодиагнозу и авторепрезентации, или здесь всегда необходимы риторические операции переноса, замещения, отстранения?

Среди многочисленных визуальных изображений блокадной тематики автопортреты редки. При этом мы находим значительное количество портретов и городских пейзажей, а также уникальных гибридных дневников, где художники сочетают визуальный и дискурсивный регистры. Эта жанровая специфика порождает вопрос: где среди этих репрезентаций сам автор-блокадник с его страданием настоящего блокадного момента и попытками выразить это страдание?

¹ Barskova P. The Corpse, the Corpulent, and the Other: A Study in Tropology of the Siege Body Representation // *Ab Imperio*. 2009. N 1. P. 361–387.

2. Блокадное лицо города и горожанина: автопортрет как «мелкий анализ эпохи»

Самодиагностирование и саморепрезентация блокадного субъекта затруднены по ряду причин — в первую очередь здесь играет роль то, что мы имеем дело с травматической идентичностью, с сознанием в момент мучительной трансформации, в том числе трансформации средств самовыражения. Согласно классическому прочтению Фрейда, принадлежащему историку и философу трагедии Холокоста Кэти Карут, «травма не диагностируема как событие в настоящем, и поэтому ее репрезентация может быть лишь ретроспективной»¹.

Карут опирается на идеи Фрейда, высказанные в первую очередь в статье «По ту сторону принципа удовольствия» (1920), о том, что ретроспективное возвращение к травме порождает связный, хотя, возможно, и не аутентичный нарратив, в то время как немедленная попытка изобразить травму приводит к затрудненному видению и интерпретации настоящего исторического момента и, как следствие, фрагментированной, даже ущербной репрезентации. Не случайно, в блокадных дневниках постоянно появляются эпитеты «невероятный», «фантастический», «сюрреалистический» — видение блокады как фантастики.

Искусствовед Георгий Лебедев точно формулирует сложности, возникающие перед субъектом, пытающимся воспроизвести нарратив блокадной реальности: «Фабула жизни еще не закручена, герой ни в чём не уверен, роман может быть и не написан, дневник может быть прерван на полуслове»².

Неуверенность героя и зыбкость телеологии (вернее, тяжкое чувство, что целью, исходом может оказаться безвременная смерть) подвергают нарратив блокадного дневника постоянному испытанию радикальной фрагментарностью, бессвязностью, отсутствием возможности нормативного самопостижения. В этом контексте примечательно настойчивое стремление блокадных авторов изображать историческую травму как явление, происходящее именно *сейчас* и именно *сейчас* формирующее своего субъекта.

Блокадное ощущение времени заслуживает особого внимания³. Блокадникам часто казалось, что историческая катастрофа блокировала их не только в пространстве, но и во времени: по словам переводчицы Софьи Островской, «кажется, что настоящее длится всегда, бесконечно, словно и родились в осаде, словно никогда ничего другого и не было, словно никогда ничего другого и не будет. Прошедшее похоже на сказку, очень далекую и совершенно фантастическую, а перед будущим закрыты все реальные двери»⁴.

Изображение блокадного настоящего времени понималось как необходимость: в дневниковых записях авторы выражают опасения, что свидетельства могут утратить свою аутентичность при ретроспективном воспроизведении. Художник Ярослав Николаев утверждает: «Когда теперь пишут блокадный

¹ Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore, 1996. P. 4.

² Лебедев Г. Блокадный дневник (рукопись). ОР ГРМ. Ф.100. Оп. 1. Д. 484.

³ См.: Барскова П. Настоящее настоящее: проблемы восприятия блокадного времени // Неприкосновенный запас. 2011. № 2 (76) (<http://magazines.russ.ru/nz/2011/2/ba20.html>).

⁴ Островская С. Блокадные дневники // Русское прошлое. 2006. № 10. С. 310.

Ленинград, не выходит именно свет. Не то получается, не та теплота, не тот холод. Получается картина по поводу блокады. Странный цвет был — и больной, и сильный, и удивительно красивый. Может быть это шло изнутри, от внутреннего состояния, от другого восприятия. Сейчас бывает так: вдруг на какое-то мгновение охватывает именно то чувство, то непередаваемое состояние, которое было тогда, торопишься схватить, но оно опять уходит — и снова не то. Мучительно трудно вернуться в это прошлое»¹.

Следуя анализу Николаева, возвращение «в это прошлое», равно эстетически желанное и эмоционально болезненное, мучительно и, главное, не результативно — такое возвращение приводит к порождению симулякра, «получается не то». Травма первой зимы не отпускала от себя переживших ее, но, что парадоксально, и не подпускала к себе, не впускала художника обратно. Об этом говорит в 1943 г. художник Николай Гриценко: «Травма 1941–1942 гг. была слишком велика, художникам еще трудно преодолеть навязчивые образы этих страшных лет, и почти каждый снова и снова в своих работах возвращается к прошлому, но образы эти уже теряют силу и остроту, и наиболее выразительными на эти темы остаются работы прошлого года»².

Именно ретроспективная невоспроизводимость *ощущения блокады* приводит наблюдателей к настойчивым попыткам запечатлеть происходящее, несмотря на тревогу, что попытки эти могут быть неадекватны. Актер Фёдор Никитин констатирует: «Закончилась записная книжка. Хватило ее лишь на восемь дней. Пишу как запойный. Но много ли тут путного написано? Всё быстрее улетучиваются мелкие подробности, если не успеваю записывать, понимаю, что многое уже безвозвратно утрачено. Когда-нибудь это может оказаться нужным как мелкий анализ воздуха той эпохи»³.

Необходимость «мелкого анализа воздуха той эпохи», исторического свидетельства, формулируется как наиболее действенный стимул для запечатления блокадных *наблюдений*. Одна из немногих блокадных художниц, уделявшая особое внимание жанру автопортрета, 18-летняя Елена Мартилла, студентка Академии художеств записывает в дневник: «Ян Александрович Бессер читает лекции, смотреть на него просто трудно: глазницы обнажены, красные веки и всё время слезы. Он говорит: смотрите, запоминайте: вы — художники, вам потом об этом рассказывать людям <...> Меня называют бабушкой <...> Вчера ночью рисовала себя в зеркальце. Это чтобы не ложиться, а то — не встанешь. Теперь не боюсь ничего и никто не боится»⁴ (ил. 1).

Как показывает дневниковая запись, Мартилла объясняет свое занятие живописью на краю голодной смерти в терапевтических терминах. Художница утверждает, что автопортрет *отвлекает* ее от смерти. Однако при внимательном

¹ Николаев Я. 18 января // Подвиг века. Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Воспоминания. Дневники. Письма. Очерки / Ред. Нина Паперная. Л., 1969. С. 144.

² Гриценко Н. Воспоминания // Там же. С. 151.

³ Никитин Ф. Блокадный дневник (рукопись) // Музей блокадной культуры «А Музы не молчали». Л. 105–106.

⁴ Мартилла Е. Блокадный дневник (рукопись) // ОР ГРМ. Ф.100. Оп. 1. Д. 570.



Ил. 1. Автопортрет перед смертью.
Елена Мартилла. 1942

прочтении становится ясно, что автопортрет здесь, конечно, не столько механическое отвлечение, сколько терапевтическая самоисторизация, включение собственной идентичности в исторический момент посредством регистрации блокадной хронологической метаморфозы (с рисунка на нас смотрит искаженное *лицо блокады* вне традиционных категорий возраста («я стала похожа на бабушку»). Утрата внешних признаков возраста — одно из часто описываемых последствий дистрофии. Так, например, в своих блокадных записках писатель Леонид Пантелеев отмечает, что весной 1942 г., когда ему было 34 года, его принимали то за подростка, то за старика. Утрачивая собственный возраст, то есть индивидуальную биологическую и психологическую историю, автопортретист-блокадник ищет приобщения к общегородской истории.

Создавая свой блокадный автопортрет, Мартилла совершает операцию антропоморфического переноса, сходную с той, когда при словах профессора «запоминайте это», художница в первую очередь показывает не блокаду вообще, не абстрактный вид города, например, но метонимическое конкретное воплощение блокадного состояния: искаженное дистрофией лицо своего профессора. Изображение блокадника в этом контексте направлено на историзацию блокадного страдания, размывание грани между общим и частным — что в принципе является пружиной аллегорического механизма.

Сопоставление облика блокадника и облика блокадного города играют важную роль в дневниковых стратегиях Мартиллы, которая утверждает: «Отныне я и мой город неразделимы...» (эта запись становится рефреном в ее размышлениях о духовной нежелательности эвакуации).

В блокадных записках мы постоянно находим свидетельства риторического слияния блокадной личности и города, когда, сближаясь посредством совместных испытаний, город и горожанин превращаются в систему отражений, метафорически занимают позицию «другого» по отношению друг к другу. Так,

художница Анна Остроумова-Лебедева записывает в дневнике, что «кожей приросла к стенам города», а Ольга Берггольц в поэме «Твой путь» использует чудовищный момент блокадной действительности для производства метафорического «сплава» блокадный субъект/блокадный город:

И на Литейном был один источник.
Трубу прорвав, подземная вода
Однажды с воплем вырвалась из почвы
И поплыла, смерзаясь в глыбы льда.
Вода плыла, гремя и коченея,
И люди к стенам жались перед нею.
Но вдруг один, устав пережидать, —
Наперерез пошел по корке льда,
Ожесточась, пошел, но не прорвался,
И, сбит волной, свалился на ходу,
И вмерз в поток, и так лежать остался,
Здесь на Литейном, видный всем, — во льду.
А люди утром прорубь продолжили
Невдалеке и длинною чредой
К его прозрачной ледяной могиле
До марта приходили за водой.
Тому, кому пришлось когда-нибудь
Ходить сюда, — не говори: «Забудь»
Я знаю всё. Я тоже там была,
Я ту же воду жгучую брала <...>
Я вмерзла в твой неповторимый лед¹.

Кроме оксюморонного ощущения прозрачности/невидимости ужасающей блокадной телесности, которую я обсуждаю в другой статье (на замурованного во льду у всех на виду никто не обращает внимания), в стихотворении Берггольц важна травматическая идентификация личности автора с блокадным городом². Основываясь на совместном опыте, город и горожанин, следуя разворачиванию метафоры, сливаются в единое целое. Личность, изувеченная ужасом блокады, черпает силы в причастности общей исторической катастрофе, почти растворяется в общем опыте.

В дневнике Мартилла постоянно возвращается к образу и значению города в своей жизни: «У меня нет чувства гибели города и меня <...> как же это — уехать из своего родного города, я без него не смогу»³.

Многие ее блокадные работы построены на включении автопортретов и портретов в городскую среду. При этом мы видим общие черты городской травмы

¹ Берггольц О. Твой путь. Избранные произведения: В 2 т. Л., 1967. Т. I. С. 192.

Наиболее полное обсуждение репрезентации блокадной личности в лирике Берггольц: Hodgson K. Voicing The Soviet Experience: The Poetry of Ol'ga Berggol'ts. Oxford, 2003. P. 43–78.

² Убедительный анализ лирических стратегий слияния личности и города: Crone A. L., Day J. My Petersburg/Myself: Mental Architecture and Imaginative Space in Modern Russian Letters. Bloomington, 2004. P. 91–145.

³ Мартилла Е. Блокадный дневник.



Ил. 2. Встреча.
Елена Мартилла. 1942

в изображении блокадников и блокадных зданий, одной из таких работ является «Встреча» (март 1942) (ил. 2).

На картине Мартилла изображает себя и своего друга Михаила Лапшина на набережной Фонтанки. В дневнике мы читаем, что они встретились по дороге Лапшина в его разрушенную квартиру, куда он ходил слушать часы — руинизированный, лишенный смысла остаток нормативного времени до катастрофы («они всё тикают»). Мартилла уточняет: «Разговора не получилось, мы были крайне истощены». Как и большинство работ той зимы, Мартилла исполнила «Встречу» в технике гравюры на картоне — резкие, неверные, фрагментирующие штрихи используются и для лиц дистрофиков и для изображения домов на набережной.

Так что же перед нами — встреча или не-встреча? Протагонисты не смотрят друг на друга, они вне ситуации intersubjective (co)communication, однако зритель этой работы, наблюдая именно за всеми ее тремя «участниками» вместе (автором, его героем и городом) может составить «полное», объемное впечатление о *композиционной* фрагментированной блокадной идентичности, которую Мартилла собирает из «неполных» образов страдающих горожан и страдающего города, ощущения их переклички, взаимодополнения.

3. Репрезентативное двуязычие: в поисках другого средства изображения блокадной личности

Визуальная разработка Еленой Мартилла метафорического переноса «город — горожанин» не была, конечно, уникальным решением. У таких блокадных художников, как Александр Никольский, Игорь Чайко, Валентин Курдов, Яков Рубинчик, Татьяна Глебова, мы находим попытки проанализировать отношения

города и горожанина через сочетание визуального образа и письма, взаимодополняющих друг друга¹. Многие из них создавали иллюстрированные блокадные дневники, в которых дискурсивная и визуальная часть синтетически неотделимы, а в некоторых случаях (как, например, у Глебовой и Курдова) дневник является дополнением к блокадным циклам работ. Темные картонки с блокадными портретами и городскими пейзажами Мартилы в своей щемящей фрагментарности образуют единое целое с афатическим письмом ее дневника, постепенно утрачивающего не только красоты стиля, но и основные грамматические категории.

Обратимся к одному из наиболее известных гибридных блокадных дневников — произведению архитектора Александра Никольского, главной задачей которого, по причине профессиональных интересов и навыков автора, становится изображение изменяющегося облика города. При этом Никольский всегда вписывает «автобиографическую» фигурку-автопортрет в пространство блокадного города, всегда, однако, нуждаясь в тексте для пояснения актуального состояния своего «я».

Горожанин иногда оказывается у Никольского сродни стаффажной фигурке на архитектурном наброске, в визуальной части дневника он неотъемлем от контекста городского пространства, как будто обрамлен им, спрятан в нём. Наиболее радикально это ощущение «спрятанности» субъекта в клаустрофобическом блокадном пространстве Никольский передает в следующей дневниковой записи: «Старик, отец одного сотрудника Эрмитажа, спал во время блокады в шкафу, он всё зяб, и ему было там тепло. И еще он шутил: сижу, как воробышек в клетке»². Гибридный дневник Никольского наглядно демонстрирует колебание между исторической и психологической блокадной личностью: в то время как визуальный компонент направлен на «объективное» изображение городского пространства, дискурсивный компонент стремится передать актуальное внутреннее состояние субъекта этого пространства.

В то время как на карандашной зарисовке (ил. 3) автор эксплицирует топографический (*угол Горюховой и Фонтанки*) и исторический (*блокада*) аспекты своего состояния, только из самого текста дневника мы узнаём, каково психологическое состояние этого «я» — художника, отдыхающего на своих саночках, пока мимо него на таких же саночках провозят трупы; прячущегося в темном подвале Эрмитажа среди гибнущих от голодного психоза коллег; изнуренного постоянными воздушными тревогами. Текстуально Никольский стремится выразить те аспекты своих блокадных переживаний, которые не поддаются профессионально привычным для него способам выражения: так его архитектурные зарисовки вполне позволяют отобразить *новизну* городского облика («тысячи раз виденные куски города представляются в совершенно новом, особом виде»), но не позволяют выразить ограничения и изменения блокадного «я».

¹ Дневник Якова Рубанчика описан в кн.: Архитекторы блокадного Ленинграда. СПб., 2005. С. 68–72; Дневник Александра Никольского // Сталева Т. Продолжить начатое, закончить задуманное: Пусть узнают живущие. М., 2004. С. 101–110.

² Цит. по: Сталева Т. Указ. соч. С. 105. О репрезентации блокадного клаустрофобического пространства см.: Каганов Г. Санкт-Петербург: образы пространства. СПб., 2004. С. 192–210.



Ил. 3. Блокада. Я на углу Гороховой и Фонтанки.
Александр Никольский. 1942

Для того чтобы выразить противоречивые требования, которые блокадная ситуация предъявляет к личности (например, одновременное обострение и «онемение» способности испытывать страх, боль, отвращение), чтобы передать свое внутреннее состояние, художник переходит к новому для себя медиуму, записывая, например: «Как ни велик страх и боязнь погибнуть от взрыва, мы сидели бы на чердаке и слушали бы очередные завывания и взрывы, но месяц без сна наши нервы не выдерживают»¹.

В данной записи видно, как отношения с городским пространством у архитектора Никольского из профессиональных превращаются в сугубо частные; пространство клаустрофобического ограничения (илл. 4) и постоянной, почти не контролируемой опасности является одним из основных испытаний и условий формирования блокадной личности.

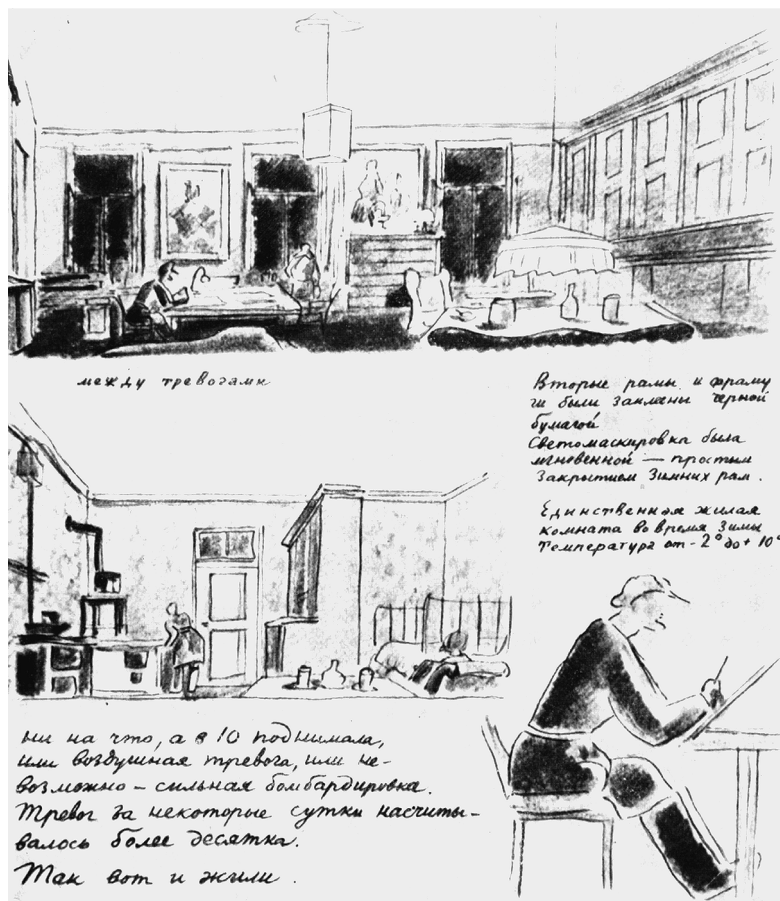
Также с ощущения блокадной пространственной изоляции начинается гибридный дневник архитектора Игоря Чайко: «Зима оставила впечатление могилы, какого-то темного жуткого замкнутого пространства, из которого случайно человек вылез. Таким казалось ощущение человека, проснувшегося от летаргии глубоко под землей»².

Постепенное, сложное восстановление личности после этой «летаргии» первой блокадной зимы становится главной темой дневника. Чайко концентрируется на парадоксально соотносящихся темах блокадного страдания и блокадного «окаменения» чувств: «Люди очерствели, оступели»³. Визуально это проявляется

¹ Цит. по: *Сталева Т.* Указ. соч. С. 103.

² Там же. С. 111.

³ Архитектор И. Чайко и его блокадный дневник // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. 2000. № 5. С. 116.



Ил. 4. В нашей комнате.
Александр Никольский

в его уникальной технике: Чайко фокусированно *отмечает* красной гуашью свои (в большинстве случаев черно-белые) иллюстрации к дневнику, и таким образом здесь присутствуют три цвета: черный, белый, и красный, обозначающий присутствие крови и смерти на улицах города. Как специалист именно по облику города, Чайко привлекает наше внимание к блокадным абберациям этого облика: уличная смерть присутствует в его дневнике постоянно, он настаивает на том, что она не должна быть невидимой/незамеченной: «Гостиный Двор. Старик умирает, сидя на краю панели. В руке кусок хлеба. Руки не действуют. Сам не может поднести его ко рту. Поздно. Умрет минут через 10. (23 июня) Апраксин <Двор>. На панели женщина в беспорядочной позе. Рядом лыжная палка. Должно быть, умерла. (2 июля)»¹.

Репрезентация неспособности чувственного восприятия контрастирует у Чайко с обозначением зон боли, подчеркивая которые, Чайко уподобляет чита-

¹ Там же. С. 110.

теля/зрителя своего дневника члену похоронной бригады, чья деятельность на блокадном языке называлась *собиранием цветов*: «На улицах трупы, трупы и трупы. У многих на головах цветные тряпки, это для того, чтобы они были заметней, и машины, подбирающие их по городу, скорее бы заметили их в снегу. Из-за этих тряпок рабочие, работающие по уборке трупов, поэтически называют свою работу собиранием цветов»¹. Утратив способность воспринимать «нормальный», внетравматический цвет города, блокадник пытается преодолеть сенсорную слепоту. В дневнике Чайко это преодоление, болезненная попытка регуманизации вполне передается именно сочетанием текста и иллюстраций².

Таким образом, мы видим, что гибридный блокадный дневник — это своего рода автопортрет, в котором автор пытается преодолеть раздел между своим внешним, публичным «я» (включающим профессиональный, эстетический, социальный аспекты) и частным, психологическим «я».

Я предлагаю определить это специфическое блокадное сочетание письменного и визуального компонентов как *травматический экфрасис*, развивая идеи о функциях разных видов эстетического высказывания, предложенные еще Готхольдом Лессингом в его программном эссе «Лаокоон» (1766). Примечательно, что именно изображение боли Лаокоона, наказанного богами за то, что он попытался спасти свой город от врагов, служит толчком и материалом для теории Лессинга об отношениях двух видов репрезентации — литературы и живописи. Признавая, что ни художник, ни писатель не может (а, возможно, размышляет Лессинг, этически *и не должен*) заставить зрителя и читателя почувствовать чужую боль, теоретик спрашивает, какое из искусств может наиболее точно описать, зарегистрировать ее? По Лессингу, эти два способа репрезентации восполняют «недостатки», лакуны друг друга (так живопись, по его теории, не может передавать длительность времени, а язык не имеет средств передавать масштабы и изменения пространства etc.). Образ и дискурс оказываются в положении *другого* по отношению друг к другу, компенсируя взаимные ограничения.

Блокадные художники оказывались в труднейшей ситуации, когда жертва исторической боли сама же и должна была выразить эту боль. Им приходилось не только придумывать заново выразительные средства, *пострадавшие* от травмы, но и себя, как предмет изображения, так как блокада разрушала в первую очередь идентичность субъекта, замещая ее травматической ущербной идентичностью, иногда определявшейся как *дистрофическая*³. Для изображения собственного блокадного страдания художнику часто был необходим взгляд на «другого» и понимание себя как «другого», такая динамика зимой 1941 г. была более эффективна, чем взгляд в зеркало, ведь зачастую блокадник был не в состоянии

¹ Там же. С. 115.

² Также об эстетических стратегиях регуманизации, см.: Барскова П. Вес книги: стратегии блокадного чтения // Неприкосновенный запас. 2009. № 6 (68) (<http://magazines.russ.ru/nz/2009/6/ba5.html>).

³ Наиболее повлиявший на меня существующий на данный момент анализ дистрофической идентичности, см.: Sandomirskaia I. A Politeia in Besiegement: Lidia Ginsburg on the Siege of Leningrad as a Political Paradigm // Slavic Review. 2010. Vol. 69. N 2. Summer. P. 306–327.

интерпретировать состояние собственного тела, пораженный страхом и брезгливостью по отношению к нему.

В своей работе для настоящего colloquium о теориях блокадной личности Лидии Гинзбург Эмили Ван Баскирк подчеркивает, что Гинзбург видела личностный смысл блокадной метаморфозы именно в надежде вырваться из круга интеллигентского соллипсизма: «Человек бежал по кругу своего эгоизма, столь странным способом выполняя общее историческое дело»¹. Попытка преодолеть изоляцию, в которую страдания блокады погружают свой субъект, — одна из наиболее сложных желанных для блокадника целей.

В то время как *общее дело блокады* стало расхожим клише официальной пропаганды, в реальности выход за рамки своего «я», целиком сосредоточившегося на собственной травме, был крайне проблематичен. В выдающихся по остроте самоанализа блокадных свидетельствах самой Гинзбург, а также Ольги Фрейденберг, Софьи Островской и многих других мы наблюдаем отчаянную борьбу блокадной личности с аберрациями, привнесенными в нее этой исторической ситуацией, — проявлениями нарциссизма, равнодушия, эгоистической жестокости (обе мои коллеги, Алексис Пери и Эмили Ван Баскирк, в своих работах замечательно анализируют репрезентации «блокадной жестокости»). Именно в этом контексте следует рассматривать важный механизм блокадной репрезентации — взгляд/перенос внимания с себя на «другого» с целью самоанализа и самоизображения, но также, очевидно, — с целью реконструкции личности. В условиях блокады способность смотреть на «другого», интересоваться «другим» значило не быть дистрофиком, значило, по выражению Гинзбург, «проорвать круг».

В своем блокадном дневнике художник Валентин Курдов ярко описывает эти попытки проанализировать свое состояние, «отражаясь» в «другом»: «Клей поддерживал нас, не доводя до того предела, когда на лице появляется отпечаток необратимости. Я заключил клятвенный договор со своим приятелем художником Вячеславом Пакулиным. Каждый из нас должен был предупредить другого, когда заметит (на его лице) признаки голода. Встречаясь в темном помещении, мы молча шли к свету и внимательно смотрели друг другу в лицо. Каждому из нас было важно услышать короткое „в порядке“. Гораздо позже, уже весной в большем трюмо увидели мы себя такими худенькими, маленькими и усохшими, что стало жалко самих себя»².

Будучи не в состоянии первой блокадной зимой смотреться в зеркало, художники использовали друг друга для создания представления о себе. Происходило примечательное стирание межличностных граней, оставался диагноз — голод, дистрофия, блокада. О подобном аллегорическом перерастании личностного в типическое свидетельствует также дневник замечательной художницы Татьяны Глебовой, любимой ученицы Филонова, где она, что важно для данного исследования, подробно описывает свою работу над блокадным автопортретом: «Хочу писать автопортрет. Это очень интересно для характеристики во время

¹ См. доклад Эмили Ван Баскирк «Лидия Гинзбург и постиндивидуалистический человек: Теории ленинградской блокады» в настоящем издании.

² Курдов В. В победу надо верить // Сталева Т. Указ. соч. С. 65.

гол да <...> С утра никуда не ходила, писала автопортрет, во время работы было хорошо. Голова оживилась»¹.

Одновременно с работой над автопортретом Глебова постоянно изображает других блокадников: «Пошла на кладбище (хоронить отца). Стояла в очереди на оформление документов. Была страшная очередь, давка и крик. Сделала несколько набросков. Люди ходят все накутанные, и в старой, очень живописной одежде, что очень красиво. Лица стали у всех значительными. Очень хочется и знаю, как зарисовать»².

Этот соотнесение собственной и чужой блокадной идентичности при создании «характеристики во время голода» явно обладало терапевтическим зарядом. Категория специфической *блокадной красоты* в применении к облику блокадника, диагностируемая Глебовой, какой бы странной она ни казалась, уникальной не является. У таких блокадных авторов, как Анатолий Даров (роман «Блокада», 1946) и Георгий Кулагин («Дневник и память: о пережитом в годы блокады», 1978), в блокадных дневниках Курдова и Никитина фигурируют описания трагической просветленности, пронзительно привлекательной необычности блокадного облика. Принятие этого блокадного облика «другого», очевидно, является шагом на пути к реконструкции блокадной личности, к преодолению *отворачивания* и принятию себя.

Художник Владимир Борискович, получивший травму глаз на Ленинградском фронте и оказавшийся в ленинградском госпитале, записал в воспоминаниях: «Я принялся делать „портретные“ зарисовки ранений. Рисуя портрет человека с открытой раной, в которой виден живой, пульсирующий мозг, с трудом преодолевал тяжелое, неприятное чувство. Но постепенно профессиональная привычка брала верх, и я уже с подобием творческого интереса искал выразительности в необычных, деформированных лицах с печатью боли и страдания»³.

«Отражая», вбирая в себя чужую травму, раненый, почти ослепший, Борискович реконструирует свой профессиональный аппарат — и таким образом реконструирует себя. Компенсация становится терапевтическим явлением для травмированной блокадной личности, которая находится в постоянном поиске способов понимания и реконструкции себя способом других, новых приемов. Зияние блокадной личностной травмы заполняется пониманием «другого» — инакость здесь не метод отчуждения, но метод включения и исцеления.

¹ Глебова Т. Рисовать как летописец: страницы блокадного дневника // Искусство Ленинграда. 1990. № 2. С. 19.

² Там же. С. 24.

³ Борискович В. Из дневника // Художники города-фронта: Воспоминания и дневники ленинградских художников. Л., 1973. С. 387–388.