

# Визуализация памяти

## Пространство памяти в «Афганском» музее: попытки договориться с прошлым

Елена Рождественская\*

Ирина Тартаковская\*\*

«Единственное, что является хранителем культурной памяти  
и, мало того, сохраняет актуальное культурное  
существование, — это все-таки музей...  
Это единственное место не только культурного,  
я бы сказал, даже религиозного пребывания,  
где человек оказывается в тишине,  
в благополучии и **способен созерцать прошлое**,  
способен видеть великие вещи»  
(Илья Кабаков)

### Введение

В городском ландшафте социально-историческая память пульсирует то явно, то скрыто, вполне отражая дискурсивную картину социальной потребности в истории. Институциональная сеть городской коммеморации являет собой институционально востребованные объекты как, например, Медный всадник в Петербурге или Вечный огонь у Кремлевской стены в Москве, призванные хранить / напоминать страницы предшествующей истории страны и города, программные для массовой идентификации. Но предметом нашего интереса будет локальная меморизация «локальной войны» в Афганистане, воплотившаяся в небольшие музеи-клубы встреч и воспоминаний. Двойное название во многом отражает их ведущую коммуникативную функцию, но сам предмет меморизации далеко не столь однозначен. Взглянем на неполный список, предлагаемый интернетом:

Государственный выставочный зал-музей истории войны в Афганистане (Москва, Перово)

Клуб-Музей «Патриот» (Обь)

Музей памяти воинов-интернационалистов (Минск)

Музей российского союза ветеранов Афганистана (Кировская Область)

Музей «Воинская слава и афганская война» (Оренбург)

Музей Боевой Славы воинов-интернационалистов (Ногинск)

Музей ветеранов Афганистана и локальных конфликтов (Омск)

Военно-патриотический клуб «Память» (Белгород)

Клуб реконструкции войны в Афганистане 1979 1989 годов (Одесса)...

\* Рождественская Елена, проф. факультета социологии НИУ ВШЭ, вед.н.с. ИС РАН, erozhdestvenskaya@hse.ru

\*\* Тартаковская Ирина, ст.н.с. ИС РАН, lusia.richardson@gmail.com

Разнообразие названий подсказывает, что организаторы с инициативой «на местах» и «снизу» решали непростую задачу обоснования практики меморизации и репрезентации своего опыта другим. Меморизация и репрезентация чего именно, кого и для кого? Этот вопрос отражает проблематику на стыке двух подходов — исследований военной памяти (*war memory studies*) и культуральных исследований (*cultural studies*). Соответственно меморация «задевает» как понимание специфики памяти о войне, в данном случае Афганской, так и дискурсивные культурные практики, нацеленные на символизацию этого мемориализуемого события.

### Репрезентируемая память

Теоретической рамкой для музейной меморизации памяти о войне мы выбираем концепт «места памяти» Пьера Нора, приобретший в российском социальном дискурсе большую популярность. Он исходит из того, что с угасанием живых традиций памяти в современном обществе мы застаем лишь «архивные формы» памяти, которые можно обнаружить в особых, изолированных от обычного течения жизни «местах». Эти места представляют собой воплощения мемориального сознания, которое почти исчезло в наши дни, в эпоху, постоянно занятую поисками прошлого, поскольку память о нем оказалась утраченной (Nora, 1989. P. 12). По мнению П. Нора, невероятное ускорение истории погружает все в область окончательно минувшего, заражая настоящее лихорадкой сохранения следов, порождая гипертрофию институций памяти: архивов, музеев, библиотек, коллекций, цифровых массивов, акций, банковских данных, хронологий и репертуаров, по совокупности, зеркало нашей идентичности (Nora, 1974). Но это ускорение времени сопутствует радикальным социально-политическим изменениям, расставляющим новые дискурсивные акценты в Большой истории, провоцирует диверсификацию политик меморизации тех социальных групп, чей исторический опыт подвергся переоценке, как это произошло с ветеранами Афганской войны (знаменитое «Мы вас туда не посылали», «Нас предали»). Таким образом, идеи П. Нора о крахе больших линейных нарративов, сопряженные с социальными изменениями, отражают логику сворачивания официального исторического дискурса к фрагментированной мозаике вокруг «мест памяти». Но было бы справедливо оговориться, что влияние концепции П. Нора в российской исторической науке бесспорно для направления микроистории и устной истории.

«Места памяти» как репрезентируемые объекты «подтягивают» еще один теоретический ресурс — понятие «искусной памяти», введенное Ф. Йейтс (Йейтс, 1997). Увязывая различия между «естественной памятью» и «искусной памятью», использующей приемы запоминания, риторику, Ф. Йейтс пишет, что искусная память использует для запоминания «образы» и «места» (*loci*). Если образы служат непосредственным напоминанием об объекте меморизации, то места (*loci*) позволяют запомнить образы в нужном контексте.

Интерес к эстетическому качеству исторического опыта отмечает и Й. Рюзен, описывая тенденции в постмодернистских исторических исследованиях (Рюзен, 2001). Современный исторический дискурс должен воспроизводить картину, образ прошлого, наделенный эстетическим качеством, провоцировать воображение, то есть, принять постмодернистский акцент на эстетику и риторику как необходимый вклад в свое мета-теоретическое самосознание.

Закономерно, что эстетизация исторического дискурса и смещение к местам памяти, приобретающим характер локальных образов, находит свое воплощение и в исследованиях мемориальной отечественной культуры с указанных позиций. Мы обратимся к работе Натальи Конрадовой и Анны Рылевой, которые прослеживают закономерности развития мемориальной деятельности от мемориалов Великой Отечественной до современности (Конрадова, Рылева 2005). Они пишут, что в последние годы можно наблюдать тенденцию к центробежности мемориального дизайна, к потере смыслового центра, который обязательно присутствовал во время монументального строитель-



ства 1960–1970-х. В начале 80-х в России к кенотафам героев Великой Отечественной войны приписывали имена воинов-афганцев, но уже в конце 80-х каждому событию ставился отдельный памятник, однако чаще всего эти памятники концентрировались в одном мемориальном месте, первоначально освященном памятником Великой Отечественной. К 90-м годам иерархия нарушена, появляются не только памятники новым героям (или жертвам), но и новые памятники старым событиям.

Важный вывод, к которому приходят авторы статьи, касается «устойчивой тенденции к возрождению советской военно-мемориальной традиции и системы патриотического воспитания, во многом репродуцирующих прежнюю образную систему (и в риторическом, и в визуальном плане), изменение которой происходит лишь в замене «советского народа» на «российский». С другой стороны, наблюдается попытка отхода к области «интимной», локальной, а не государственной, идеологизированной памяти о Великой Отечественной. На авансцену выходят жертвенность и тяжелый быт, не только героизм и подвиг.

Преемственное исследование мемориалов Афганской войны мы находим у Натальи Даниловой, которая выделяет три основных типа мемориалов, представляющих разные подходы к мемориализации Афганской войны: военное братство; покаяние или политический контракт; триумф власти или малая версия «большой» войны (Данилова, 2005). Мемориалы, посвященные теме военного братства, она называет типичной формой репрезентации памяти о погибших в Афганистане. Ценности братства, боевого товарищества, независимого от политических обстоятельств, определяют символическое поле мемориалов этого типа. Важный акцент исследовательница ставит на отрицании возможности сопереживания утраты боевых товарищей, поскольку в этих памятниках отсутствуют символы, представляющие общество, родителей / матерей. Н. Данилова приходит к выводу, что такая репрезентация войны свидетельствует о локальности, замкнутости группы и ее памяти на саму себя.

Вторую группу мемориалов объединяет религиозная тема с использованием соответствующих символов: контура церкви, креста, что приводит к включению в мемориальные комплексы часовен. Религиозные символы участвуют в памятниках погибшим в Афганской войне, возведенных в Нижневартковске, Минске, Севастополе, Омске и других городах.

Третья группа мемориалов Афганской войны примыкает к советской традиции меморизации погибших воинов. Характерный стиль этих установленных в публичных местах мемориалов — монументальность и использование типичных для советского контекста символов воинской скорби: Вечный огонь, фигура скорбящей матери. Н. Данилова заключает, что, «если в двух предыдущих типах репрезентаций связь с Великой Отечественной скорее косвенная, то в этом случае общность войн воспроизводится по принципу подобия» (Данилова, 2005). Реставрация советского стиля меморизации служит признаком того, что часть проектов памяти об Афганской войне «взята под опеку» государственной идеологией, озабоченной преемственностью военного опыта.

Как же организовано символическое пространство музея памяти об Афганской войне? На каких визуально-вещных платформах идет диалог с прошлым об Афгане? Каково соотношение пафоса и этоса в формате музейной экспозиции об афганских событиях и участниках?

### **Музей как институциональная рамка**

Задача организации музея-клуба, обслуживающего локальную социально-коллективную память, будучи помещена в живое культурное пространство, неизбежно, как фигура на фоне, вступает с ней контекстуально в диалог. Этот диалог может быть продуктивен, перенимая через музейный менеджмент и ангажированных креативных участников стили и веяния современной музейной культуры. Но это взаимодействие может быть и контрпродуктивным из-за финансовых проблем, идеологических противоречий. Современная

музейная культура<sup>1</sup>, интерактивная и рефлексирующая, чужда пафосу, равно как и одной идеологии, кстати, благодаря этим фреймам становится возможным анализ воздействия музейного дизайна на поведение и идентичность посетителей. Так, Тони Бенетт в своей работе «Рождение музея» описывает музей как дисциплинарную машину, призванную воплощать через просветительские задачи общие нормы социального поведения (Bennett, 1995). В галереях, по Стефану Банну, выстраивается чередой залов нарратив развития от средневековой живописи до сегодняшнего дня (Bann, 1998). Подобный вектор развития визуальной культуры есть предмет трансляции конструируемого в стенах галереи знания, но и власти интерпретации именно такого пути развития и отбора его значимых вех.

Проинвентаризируем функции современного классического музея, — эта попутная задача позволит нам разобраться со специфическими функциями музея памяти. В чем различия этих хранилищ искусства и памяти?

Музей, как привилегированное, с точки зрения Д. Бюрена (Бюрен, 2009), место, выполняет тройную функцию: эстетическую, как пространство культурной работы, экономическую, устанавливая стоимость отобранных экспонатов или права на осмотр, наконец, мистическую, возводя все экспонируемое в ранг Искусства. Но, пожалуй, важнейшим *work in situ* в музее являются хранение, коллекционирование и укрытие, поскольку эта работа наполняет, строит тело музея. Как отмечает Д. Бюрен, Музей, как правило, покупает, сохраняет и коллекционирует с целью экспонировать, в то время как Галерея — с расчетом перепродать. И, далее, выполняя функцию хранения, Музей закрепляет идеалистическое представление о сущности искусства, заявляя, что искусство (может быть) — бессмертно. Помимо хранения, Музей коллекционирует, придавая работе исторический и психологический вес, который подчеркивает определяющую роль ее опоры (Музея / Галереи). Если выставляются работы разных художников, создавая конфронтацию, Музей создает контекст для их значимости. Если же выставляется коллекция работ одного художника, Музей делает акцент на внутренней неоднородности его творчества и настаивает на выделении в нем успешных и провальных работ. Но Музей служит и укрытием. Любое произведение искусства, пишет Д. Бюрен, стремится к тому, чтобы его сохранили, включили в коллекцию и защитили, отобрав среди прочих, по каким-либо причинам из Музея исключенным. Итогом становится обманчивое обстоятельство, что любое произведение искусства впадает в иллюзию самодостаточности, скрывая под фактом экспонирования идеологию отбора, экономической интерес и манипуляцию «взглядом» посетителя. Об этой иллюзии самодостаточности, накрывающей предметы не-искусства, обыденные вещи, но выставленные в музее, пишет, правда, в своем контексте, и Борис Гройс. «У этих предметов не было предыстории, и они не были ранее легитимированы религией или властью. В лучшем случае их можно было считать символами простой, повседневной жизни с неопределенной ценностью. Для них вхождение в историю искусства означало валоризацию, а не обесценивание» (Гройс, 2009). Мы полагаем, что в отношении отобранных экспонатов и в музеях памяти работает тот же механизм валоризации. Но если в первом случае галереи для этого необходима концептуальная идея куратора, то во втором случае музея памяти волшебный эффект сакрализации отдельных предметов создается аутентичностью принадлежащих вещей меморизируемых субъектов, а также эмерджентным смыслом в процессе маршрута-повествования, создающего рамку меморизации.

<sup>1</sup> Музеи были самой консервативной частью человеческого культурного наследия. Временная дистанция от события, период накопления и отсечение несущественных музейных предметов, неспешное осмысление содержания и смысла экспозиций всегда были положительной практикой музеев. Но в стремительно меняющемся мире, музей должен реагировать на изменение ситуации и соответствовать новым реалиям. Новое поколение молодых людей, потенциальных посетителей музеев, выросло в новой специфической среде, где уходят в прошлое вербальные знаковые системы и преобладают визуальные впечатления. Язык картинок, предметов, цвета, современный культурный фон становится визуально ориентированным и это сближает музейное пространство и подрастающее поколение.



Сюжет репрезентации вне искусства требует прояснения, поскольку коллективная интенция, основывающаяся на потенциале социально-коллективной памяти, принадлежит актерам с определенной задачей, мобилизующей их меморацию. В критическом дискурсе эта задача строится с учетом спорной невозможности саморепрезентации десубъективированного индивида, приговоренного обстоятельствами. Если Мишель Фуко и Жиль Делез утверждают в известном диалоге «Интеллектуалы и власть» свободу от инстанций репрезентации, то Гаятри Спивак принципиально обосновывает невозможность саморепрезентации ограниченного в правах индивида. Она вводит важное различие в своем анализе — репрезентации как *Darstellung* (собственно изображение) и *Vertretung* (представление, представительство в политическом смысле). Насколько эти идеи релевантны для репрезентации афганских событий в музеях-клубах? Моральное оправдание апелляции к общественному мнению, с одной стороны, подпитывается императивом помнить о погибших, но, с другой стороны, кого оно в итоге предьявляет, репрезентирует? Эта идея репрезентации как «говорения от имени» представляется важной и в контексте афганского опыта, поскольку служит смысловым оправданием практик меморизации тех, кто погиб, и тех, кто жив, но нуждается в идеологической помощи по присвоению не однозначно оцениваемого сегодня социально-исторического опыта войны — «защиты интересов государства», «конфликта», «братской помощи», «ввода контингента», «борьбы с империалистами» и т.д.

Важным фреймом музеификации темы Афгана является преемственность военных потерь в российской истории, но также немаловажен и свой социально-политический и культурный контекст, в котором осмысляются индивидуальные смерти и коллективная судьба. Дискурсивный ряд оправданий для этого сюжета — долг перед родиной, интернациональный долг, размываемые в итоге в обобщенном понятии патриотизма, и собираемые вновь в жизнеспособном для поствоенной действительности конструкте воинского братства. Возможно, с Афганской войны и уже для чеченских последующих конфликтов становится неоспоримой связь с государственной политикой, но при этом обнаруживается дефицит идеологического оправдания. Соответственно эта задача ложится на плечи тех, кто пассионарно озабочен публичной символизацией армейских потерь, публичным конструированием семиотического контекста, способного придать гибели солдат социальную и личностную значимость, ветеранов и матерей погибших. В цитате из интервью с директором музея в Перово (Москва) рефреном доносится мысль о том минимуме меморативного воздаяния, которое стало возможным благодаря усилиям нескольких активных ветеранов, а также об ауто-адресате этого музея:

*мы решили: ну вот, а что он будет пропадать, давайте музей сделаем, ну, хотя бы для себя... мы решили 23 человека таких увековечить хотя бы в этой комнате.*

Продуктом деятельности самих участников, ветеранов стали мужские музеи, матерей погибших — женские ритуалы утраты (об этом пишут Ушакин, 2009; King, 1998). Эти две группы выстраивают различные групповые идентичности, основываясь на присущих им практиках перевода опыта/утраты на язык публичных ритуалов, коммуникационных обменов. С точки зрения А. Кинга, из этих двух групп боевые товарищи имеют больше возможностей и символических ресурсов для участия в коммеморации. Боевые товарищи чувствуют долг и ответственность перед погибшими за увековечение памяти о них. Родственники погибших ощущают невосполнимость потери близкого человека. Участие в ритуале коммеморации дает им возможность хотя бы отчасти получить сопереживание общества через признание символической значимости их утраты (King, 1998. P. 90). Гендеризованное различие практик меморизации осуществимо на основе конфигурации публичных ритуалов: если у матерей — попытки дискурсивно оформить свою жизнь после потери сыновей, найти в жизни место для смерти (вновь С. Ушакин), то у ветеранов — найти веские причины для оправдания смерти товарищей. Отчасти можно говорить о позитивизации утраты, в терминах Славы Жижика, — превращении негативно-драматического опыта в тот или иной вид положительной деятельности (солидарность

внутри группы меморизации, взаимопомощь, благотворительность, поиск социальных связей с другими поколениями и т.д.). Н. Данилова подчеркивает эффект сакрализации, на ее взгляд, «высокая значимость сакрализации погибших... закономерна в ситуации неопределенной оценки войны, а также ограниченных политических возможностей для защиты интересов группы» (Данилова, 2005). В деятельности по увековечению памяти погибших она видит для оставшихся в живых единственный легитимный инструмент позитивного определения своего статуса.

Для организации внутримузейного пространства афганской темы важны ее репрезентирующие вещи — дискурсивные соматизации, которые локализуют и описывают, т.е. воплощают военный опыт. Эти репрезентации находят свое выражение в образах индивидуального или коллективного тела. Личная вещь, коллективная фотография, диорама боя — телесно-вещные проекции пережитого, которые действуют как соматический проводник, позволяя транслировать и опосредовать заключенные в них эмоции. Возможно ли считать их без комментария, будут ли они интересны посетителю, не связанному лично с темой Афгана, сможет ли группа поколенчески далеких от тех событий школьников воспринять трагедию другого поколения? Ответы на эти вопросы зависят уже от институциональных факторов востребованной или незамеченной современной музейной культуры. Препятствием музейной образцов репрезентации военной темы, прежде всего, Второй мировой, жидился на неизменных пафосных основаниях коллективного смысла, который подпитывает идеологические основания участия, смерти и оправдания для многих поколений. Этот образец пафосной меморизации может быть востребован в данном аналитическом случае лишь отчасти, хотя между ними есть очевидная связь. По мнению одного из наших респондентов, Владимира Н., солдата-участника афганской войны, коррозия пафоса в отношении коллективной памяти о Великой Отечественной у молодых поколений ложится тенью и на отношение к афганской войне:

*Мне кажется, что наверно, это особо-то и не интересно слушать. Не знаю, так кажется. Ну, не всем, конечно, есть молодежь, которая интересуется. Если бы я, быть может, был бы какой-либо офицер, а я же простой солдат. А почему мне кажется, что не хотят? Меня просто всегда убивает и поражает, что сейчас молодежь не знает, кто выиграл нашу отечественную войну. Я вообще, преклоняюсь перед ними. Я очень люблю этот праздник, очень сильно люблю. И я просто возмущен, что они не знают, кто победил.*

В нашем случае так же важно обратить внимание не только на серию вещных объектов, соматизирующих пафос и утраты, — на само желание локализовать свидетельство утраты в повседневной жизни. Желание сформировать и политизировать набор меморизирующих практик и объектов могут поддержать эмоциональную привязанность к утраченному. Но если речь идет не только о матерях погибших, ветеранах, вспоминающих свой опыт, но и посетителях в целом, то в игру вступают общие правила музейного дизайна, маршрутизации, сценария рассматривания и т.д. Их деконструкция и обнаруживает сложный баланс, поиск хрупкого равновесия между неотчуждаемой ценностью личного опыта и задачей строительства пафоса как коллективного резервуара смысла афганской кампании.

### **Экспозиция музея: визуализация скорби и подвига**

Небольшое пространство **музея в Перово** (Москва) — всего 177 квадратных метров, примерно две средние объединенные квартиры — делает нарратив поневоле лаконичным и насыщенным. Смысловые фрагменты экспозиции отделяются друг друга разными цветовыми решениями — красное, черное, хаки...

Помимо цвета, меняется и тональность рассказа. Так, советская политическая реальность представлена в нем в красном цвете и с изрядной долей иронии (Фото 1).

Это пространство, наполненное бесконечными вымпелами, знаменами и памятными знаками, с небольшим бюстом Ленина по центру. Можно сказать, что это буквализация понятия «Красный уголок», в котором сконцентрировалось советское государство —





Фото 1

ну Советского Союза и говорил “За мной нет ни одного солдата”...» (Виталий Григорьевич, подполковник)

Изображение в музее этого моста, переходящего из плоского пространства картины в трехмерное пространство «реальности», создает важный эмоциональный эффект, призванный сделать и саму войну не просто «репрезентацией», темой экспозиции, но вещественной реальностью, затягивающей в себя посетителя и предполагающей его сопричастность.

За мостом и границей с необходимостью должен появиться какой-то образ «Другой Страны», мира «по ту сторону», в который попадали советские военные. Эта часть экспозиции, по идее, должна нести очень важную смысловую нагрузку, разъясняя, против

нечто формальное, симуляционное, бюрократическое, с выхолащенной однообразной символикой. Таким образом, пространство, помещенное по «эту сторону пограничного столба» оказывается не безоблачными картинами мирной жизни, а своего рода политическим симулякром (Фото 2).

За столбом же начинается нежный акварельный пейзаж — спокойная широкая река, с вырывающимся из него за пространство картины мостом. Это Термезский мост, символическая граница Афганистана. Образ этого моста часто встречается в интервью с ветеранами афганской войны как важный маркер, разделяющий пространства войны и мира:

*«Нас там привезли на вертолетах, высадили в Хайратоне и привезли на машинах к этому мосту. И мы находились на той стороне в Афганистане около моста, ну, почти что до обеда». (Игорь Григорьевич, старший сержант)*

*«Через неделю по окончании вот этого шоу, которое генерал Громов со своим сыном по Кушке, по Термезскому мосту шел в сторону*

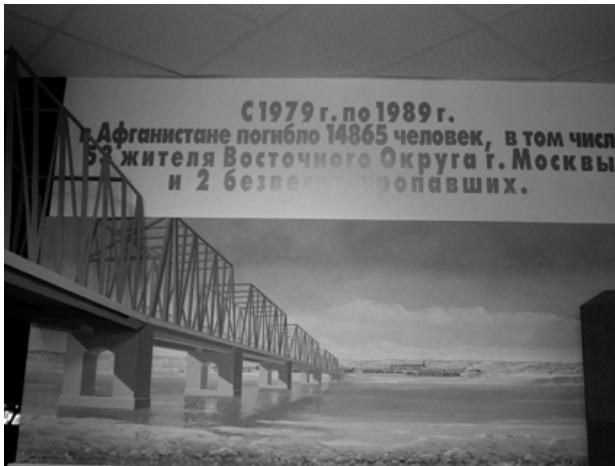


Фото 2

кого, собственно велась война. Однако этого не происходит. «Уголок Афганистана» носит невинно-краеведческий характер. Если присмотреться, можно увидеть несколько антисоветских листовок на английском, какие-то документы на пуштунском языке (не сопровождаемые переводом) и неподписанную фотографию Ахмад-Шаха Масуда. Но эти отдельные «штрихи к портрету врага» перемешаны с просоветскими афганскими плакатами и просто этнографическими экспонатами — четками, засушенными цветками хлопка, огромным Кораном и т.п. Таким образом, война показана как абстрактные военные действия на некой экзотической территории. О мотивации, идеологии, потехе противоположной стороны не говорится практически ничего. Через этот прием экзотизации и смешения воюющих сторон достигается эффект отстранения и, соответственно, снятие проблемы вины и ответственности за участие в военных действиях. «Образ врага» в этом музее, таким образом, практически отсутствует, война предстает в качестве самодостаточного феномена, «война как таковая».

Следующую зону музея можно описать как «этнографию войны». Там война овеществляется в виде набора определенного набора «военных предметов» — немного оружия, противопехотные мины, автоматы, штык-ножи, артиллерийские стволы под потолком, модели танков и БТР, письма, советские инвалютные чеки — оплата за зарубежную командировку, похоронки, награды, трофеи — всего порядка 500 единиц хранения (Фото 3).



Фото 3

Истории афганской войны здесь нет, есть образ в целом. Здесь любопытно помещение в центр одного из стендов именно чеков — хотя и на очень скромные суммы. Чеки, т.е. оплата военных действий — один из непроговариваемых, но важных аспектов участия в Афганской войне, особенно для офицеров:

*«Это суррогаты денег в какой-то степени. На них можно было купить только в «Березке», и в «Альбатросах». Семнадцать-восемнадцать чеков в день... тридцать пять долларов в день. Это сумасшедшие деньги».* (Виталий Григорьевич, подполковник).

Мотив денежного вознаграждения, наверное, не был бы уместен в более официальной экспозиции, но поскольку этот музей народный, организованный самими ветеранами, то такие сюжеты, находящиеся в лакунах дискурса, повествующего о подвигах и жертвах, как бы прорываются и находят свое место среди экспонатов. В данном случае, чеки фигурируют в качестве личных вещей погибшего солдата, и важную роль в музей-





ном нарративе играет как раз ничтожность суммы — двадцать рублей, десять копеек — которые выглядят в этом контексте как цена человеческой жизни (Фото 4).



Фото 4

Центральная зона и эмоциональный фокус музея — это стена скорби. Некоторые из павших на войне удостоены специальных фрагментов экспозиции, но основная часть — погибшие из московского района Перово, в котором находится музей, уравниваются в виде галереи фотопортретов — черной панели на светлой стене. Эффект сопричастности достигается также за счет простого, но удачного эмоционального решения — в центре между фотографиями павших находится зеркало такого же формата, что и фотографии. Таким образом, транслируется четкое послание — ты мог бы быть среди них. За счет таких эмоциональных ходов преодолевается материальная бедность этого небольшого музея, который, по словам директора, трудно насыщать экспонатами:

*«просто что мы успели собрать у матерей тех, которые ушли, целые семьи ушли уже из жизни, они отдали и награды своих детей и фотографии... Не у всех матерей даже были личные вещи. Вот он ушел — похоронка, орден и одна фотография его в военном обмундировании, потому что не успевали фотографироваться, и не было фотоаппаратов тогда» (Директор музея).*

Центральным элементом «Зоны выживших» служит манекен в тельняшке, голубом берете, с протезами на руке и ноге и с гитарой. Так тема скорби логически переходит в тему горечи, возникающей при взгляде на модель дефрагментированного тела ветерана. Как фигура умолчания в музейном нарративе возникает государство, посылавшего своих детей на гибель в неизвестную страну за несколько чеков и затем бросившего уцелевших выпрашивать деньги в подземных переходах. И в то же время только государство может придать смысл и самой этой странной войне в неизвестной стране, и ее жертвам (Фото 5).

Экспозицию завершает газетная вырезка с крупно набранным заголовком: «Мы защищали интересы



Фото 5



Фото 6

государства». Противоречивые отношения ветеранов с государством придают экспозиции музея скрытый драматизм, не проговариваемый в явной форме, но прорывающийся, возможно, помимо воли его создателей (Фото 6).

Однако современная музейная культура предполагает, что музей должен быть не только драматичным, но и занимательным. Некоторые элементы экспозиции явно обращены больше к юным посетителям музеев, преимущественно мальчикам, на которых потенциально возложена необходимость военной службы в будущем и которым вменено интересоваться военной техникой. Там также присутствует экран для показа фильмов и видеоклипов по теме, и обычно экскурсия начинается как раз с демонстрации клипа на одну из известных песен об Афганистане (Фото 7).

Мальчикам позволяется, и даже поощряется брать в руки оружие и фотографироваться с ним. Это обстоятельство делает музей еще и игровой площадкой, которая предполагает патриотическое воспитание в адаптированной для подростков форме.

Через игры с оружием осуществляется диалог мужчин разных поколений и транслируются формы милитаризованной маскулинности (Фото 8).

Если обратиться к артефактам музейной экспозиции, посвященной Афгану, другого музея — **Одинцовского краеведческого музея** — мы обнаружим содержательно преемственные шаги по выстраиванию визуального ряда прошедших событий. Визуальность экспозиции решает те же задачи описания контекста и солдатского быта, которые создают этнографическую занимательность. В диорамах Одинцово мы вновь встретим феномен самодостаточной войны с невидимым или спрятанным врагом. На следующем снимке (Фото 9) предложенный взгляд на афганский пейзаж имеет прикладной характер: для выбора удобной позиции для обстрела. Правда, в качестве объекта на мушке те же маши-



Фото 7



Фото 8



Фото 9

ны, в которых перемещались и российские солдаты, порождая абсурдное впечатление: кто же с кем воюет.

Есть в Одинцово и свой красный уголок, как в Перово. На фото 10 то пространство решено в классическом для советского офицера жанре доски почета, превращенной в красный уголок. Пафос усиливается звездой с имитацией Вечного огня. Символические слагаемые визуального ряда работают на метафору героизма сынов родины, отдавших свои жизни за... И в то же время недостаток пространства, скорее всего, объективный, как и в Перово, угловая конструкция доски почета и миниатюризация пафосных объектов типа Вечного огня создают

впечатление укромности, «катакомбности» переживания. Идея пафосного увековечения, но в небольшом кусочке пространстве разрушает пафос, не востребованный публичностью. Сюда приходят ... матери погибших солдат. В экспозиции об этом сказано в следующих словах: «В зале музея также создан мемориал одинцовцам, погибшим на полях сражений в Афганистане, Чечне, Таджикистане, Беслане — всего 55 человек. Сюда приходят матери погибших мальчишек, совсем еще юных, только начинавших жить... Для матерей этот зал — место, где они могут помянуть своих сыновей и хоть ненадолго облегчить свое горе, которое не забывается». Таким образом, миниатюризация пафоса встречается с интимностью переживания горя у близко причастных.

Из информации о клубе-музее «Патриот», единственном в городе Оби, можно узнать, что в его создании принимали участие не только ветераны боевых действий, но и жители города. Его экспозиция «раскрывает жизнь и подвиги солдат при выполнении воинского долга в Афганистане и Чечне, а также жизнь и дела участников боевых действий в настоящее время». Коллекция музея пополнялась вследствие широкого народного участия также школьниками города, которые подарили музею модели военной техники, собранные своими руками. Собраны и представлены модели 9 образцов боевой техники — вертолеты, танки, БТР, БМП, машины с солдатами. Сюжет из новостей музея: «Не так давно из столицы Афганистана города Кабула, ребятами, охраняющими Российского посольство, для музея была передана медная тарелка с изображением символики Афганистана и Российской Федерации». Как название музея — клуб «Патриот», так и школьные инициативы с моделированием военной техники передают выбранное направление музеификации афганского сюжета в Оби: моделирование, реификация военной машинерии, занимательность которых для школьников подменяет сюжет об истории, смыслопроизводстве и переживании. Но, с другой стороны, соединяет тему патриотизма, ведущего направления молодежного воспитания, с милитаризованным контекстом школьного кружка «умелые руки».

Ниже приведен довольно редкий коллективный снимок ветеранов на фоне экспозиции в Одинцовском клубе-музее «Патриот». Представленные на нем персонажи — вете-



Фото 10

раны Афганской войны — и организаторы, и видимые адресаты той работы памяти, которая осуществляется в этом музейном пространстве (Фото 11).



**Фото 11**

Несколько уже немолодых мужчин, некоторые с орденами и медалями, и «говорящим» контекстом, классическая коллективная фигура на фоне, смысл которой порождается в отсылке друг к другу. Следующий снимок — уже без персонажей, стенды с перепиской, публикациями, дневниками, фотографиями, — слеп без проводника человеческой фигуры, без звучащего рассказа экскурсовода (Фото 12).



**Фото 12**

Пожалуй, на примере Одинцовского кейса можно заключить, что самодеятельность памяти участников событий, не будучи соединенной с визуальным дискурсом, осуществляющим медиацию памяти о войне, делает память герметичной, открытой лишь носителям опыта и переживания. Не случайно в стратегии витализации памяти об Афгане его организаторы обратились к игровому элементу школьного моделирования.

Таким образом, экспозиции нескольких музеев — перовского, в Оби, Одинцовского музея — создают как бы два пласта дискурса — явный, официальный, и скрытый, находящийся в подтексте. На первом плане находится идея «защиты интересов государства», задачи патриотического воспитания молодежи на примере героев-афганцев и овеществленный ритуал скорби по павшим воинам. Однако второй пласт, прочитывающийся в лакунах и умолчаниях, но отчасти и в самом музейном нарративе, говорит о другом: о «странной войне» неизвестно с кем и неизвестно во имя чего. И этот подтекст намекает на то, что





никто из посетителей, отражающихся в зеркале, не может быть гарантирован от того, что его фотография тоже не встанет в свой ряд среди погибших — как будто действует некий неупоминаемый, но подразумеваемый механизм, периодически отправляющий людей на войну. Так что «афганский» музей, хотя и является ареной игр мальчиков с оружием и моделями боевой техники, нельзя в полной мере назвать милитаристским, призванным поддержать боевой дух, — по сути, это музей фатализма, говорящий о том, что ситуация войны в жизни людей обречена воспроизводиться сама собой и собирать свой урожай юных и невинных жертв без всякой ясной закономерности — готовых участвовать в боевых действиях вообще — куда родина пошлет.

## Заключение

Основная задача музея — придание смысла, выстраивание из вещных объектов осмысленного нарратива. В случае музеев войны в Афганистане, встает закономерный вопрос кто является адресатом этого нарратива?

В первую очередь, это, конечно, сами ветераны Афганской войны и их близкие (особенно матери погибших), для которых такие музеи служат не только местом памяти и скорби, но и своего рода легитимацией самой этой «странной войны», которая зачем-то была нужна государству. В экспозициях этих скромных музеев логика репрезентации выстраивается так, чтобы снять болезненный вопрос о том, с какой целью и против кого велись боевые действия. Человеческие жертвы и лишения, которые претерпели выжившие ветераны, делают такие вопросы как будто неуместными, или, во всяком случае, снимают вопрос об ответственности самих участников войны.

Но этот нарратив предполагает и других адресатов — в институционализированном воспоминании о любом историческом катаклизме, особенно о войне, всегда незримо присутствуют воображаемые, подразумеваемые оппоненты — «мнемонические другие» (Lambert, 2002; Zerubavel, 1997). Для музея Афганской войны такими другими, очевидно, являются две категории возможных участников дискуссии об этой войне: так называемые «либералы-демократы», т.е. люди, в принципе осуждающие эту войну как захватническую и несправедливую, и «равнодушные обыватели», т.е. люди, вообще не интересующие ни этой войной, ни судьбой его участников. Обе эти категории достаточно часто всплывают в интервью с ветеранами:

*«если говорить о всем том, что творилось в нашей стране, то мы достаточно серьезно услышали от так называемых средств массовой информации и от так называемых демократических средств, что мы убийцы, негодяи». (Виталий)*

*«вот, в метро ты едешь, могли тебя охаять в метро, да ты, там, этот, такой-сякой, да вы все дармоеды, мы вас кормим...» (Владимир)*

В музее эти оппоненты не присутствуют и не упоминаются в явной форме, но сама логика музейного нарратива предполагает скрытую полемику с ними — полемику, в которой присутствуют и рациональные, и эмоциональные аргументы. Критическая по отношению к войне в Афганистане точка зрения преодолевается за счет полного исключения альтернативных свидетельств — мы не найдем ни в одном из этих музеев никаких материалов, которые подрывали бы концепцию войны как истории самопожертвования и мужества, ничего о жертвах и потерях противной стороны, ничего о внутренней политике Афганистана. «Афганские музеи» — это такой способ сохранения коллективной памяти, который, в условиях дефицита официальных источников информации об этой войне, задает рамку того, о чем следует помнить, а о чем забывать.

Любая память подразумевает ответственность (Poole, 2008), и, таким образом, главная задача афганских музеев состоит в том, чтобы переопределить эту ответственность за участие в бессмысленной и достаточно кровопролитной войне в терминах патриотического долга, ответственности перед Родиной и будущими поколениями. Поскольку характер этой войны таков, что довольно сложно представить ее в традиционных, сак-



ральных терминах «защиты Родины», то обращение к следующим поколениям состоит в том, что и они должны быть готовы к войне и подвигу, который представляет собой самоценность, во имя чего бы он ни совершался.

Сами ветераны в интервью стараются найти формулу для этой ответственности:

*«Это военные же люди, им везде, куда прикажешь, должны своих людей посылать для того, чтобы хотя бы обозначить наше существование. Наше государство тоже имеет свои интересы. В этом мире все заключается в том, что каждое государство имеет свои интересы: это и экономические, и политические. Поэтому начинают все политики, а заканчивают военные, если не получается у политиков и именно у людей, которым надо договариваться».* (Директор музея)

*«Но мы понимали и другое, это звучало и на партийных собраниях, и на собраниях, связанных просто с боевыми действиями, что если мы не выполним эти задачи в отношении Афганистана, то следующие окопы мы будем копать в районе Гурьева».* (Виталий Григорьевич).

Что же касается «равнодушных», то обращение к ним носит эмоциональный характер — «вы можете не понимать целей войны, но безнравственно пренебрегать страданиями и безвременной смертью молодых людей, таких же, как вы...» Зеркало в ряду фотографий погибших служит, наверное, самой яркой метафорой этой идеи.

Интересно, что, судя по характеру экспозиции и интервью, представители мусульманского мира и собственно жители Афганистана не мыслятся ни как оппоненты, ни как возможные адресаты дискурса. Враги чрезвычайно удалены и объективизированы, они вообще не в фокусе, точнее сказать, они как раз помещены в «зону умолчания». Надо сказать, что это далеко не единственная зона умолчания в музее. Так, несколько стендов посвящены жизни ветеранов после войны, но они содержат в основном афиши различных патриотических фестивалей, фотографии с конкурсов военной песни и т.д. Вообще, творческой деятельности бывших «афганцев» уделено большое внимание — многие из них потом пытались осмыслить свой опыт в стихах, прозе и музыкальных композициях. Однако музеи ничего не говорят об участии в политике, в выборах в Думу, о предпринимательской деятельности, в которой ветераны Афганистана также были очень активны.

Музеи позволяют увидеть, насколько память подвержена различным системам социального контроля, существующих в разных сообществах. И именно в рамках этих систем контроля коллективная память экстернализируется и становится институциональной, «вещной» реальностью.

Еще один очень важный адресат музейного нарратива — то самое подрастающее поколение, которое надо «учить патриотизму». Афганцы как бы претендуют на символическое место ветеранов, очень важное в отечественном идеологическом дискурсе. Поэтому им важно утвердить свою роль как — 1) мужественных героев; 2) юных жертв, которых жалко (мальчишки, такие же, как вы...); 3) компетентных военных профессионалов, которые обладают важной информацией, востребованной и сегодня. В интервью директор музея в Перово связывал эту необходимую компетентность с тем, что и сегодня происходят военные действия и теракты:

*«И как бы ни говоришь это все сегодняшним школьникам, они это не воспринимают, но вот когда начали рваться, те ребята, которые были в музее... Я просто уже знаю, что кто побывал здесь в музее, я рассказывал про мины, они уже столкнулись на станции метро, да... Они как раз заканчивали училище метрополитена и, естественно, ехали вот в тех вагонах метро, которые недалеко взорвались. Ну, и они оказывали помощь даже».* (Директор музея)

Профессионализм участников войны подчеркивается и тем, что воевали они хорошо, эффективно, избегая излишних жертв:



«Естественно, все это в цифрах выдается — начинаешь осознавать, что за 9 лет войны мы народу потеряли не так уж много, по сравнению с тем, что сейчас происходит».  
(Директор музея)

Все эти дискурсы, позиционирующие воинов-«афганцев» то как самоотверженных героев, то, как безвинных жертв военной машины, то как умудренных опытом грамотных военных, не так уж хорошо сочетаются между собой, более того, в потенциале могут подрывать друг друга. Но все они необходимы именно для утверждения универсального образа новых ветеранов, приходящих на смену поколению ветеранов Великой Отечественной — носителей особого, сакрального типа авторитета, гражданского и маскулинного. Именно в таком качестве создатели музеев хотели бы представить сообщество «афганцев».

Таким образом, музей как акт коллективной памяти служит важным источником формирования идентичности ветеранов войны в Афганистане, укрепляет их солидарность и помогает обрести свою позицию в социальном и политическом пространстве современной России — между историей и мифом, гордостью и горечью, памятью и забвением.

### Литература

- Бюрен Д. (2009) Функция Музея // Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/museum-function/>
- Гройс Б. (2009) Куратор как иконоборец // Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/kurator-ikonoborec/>
- Данилова Н. Мемориальная версия Афганской войны (1979-1989 годы) // Неприкосновенный запас. 2005. № 2-3 (40-41).
- Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Университетская книга, 1997.
- Кабаков И. Интровертное видение (интервью Виталию Пацкокову) // Искусство. № 5. 2008. С. 46.
- Конрадова Н., Рылева А. Герои и жертвы. Мемориалы Великой Отечественной // Неприкосновенный запас. 2005. № 2-3 (40-41).
- Рюзен Й. Утрачивая последовательность истории. Некоторые аспекты исторической науки на перекрестке модернизма, постмодернизма и дискуссии о памяти // «Диалог со временем» / Альманах интеллектуальной истории. Вып. 7. М., 2001.
- Ушакин С. Вместо утраты: материализация памяти и герменевтика боли провинциальной России // Травма: Пункты / Сборник статей под ред. С. Ушакина и Е. Трубиной. М.: НЛО, 2009. С. 306-345.
- Фуко М. Интеллектуалы и власть // Фуко М. Интеллектуалы и власть: В 3 ч. Ч. 1, М.: 2002. С. 66-80.
- Bann S. (1998) Art history and museums / M.A.Cheetham, M.C.Holly and K.Moxey (eds), The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective. Cambridge University Press, pp. 49-230.
- Bennett T. (1995) The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge.
- Bourdieu P., Darbel A. with Schnapper D. (1991) The Love of Art: European Art Museums and their Public. Cambridge: Polity Press.
- King A. (1998) Memorials of the Great War in Britain: the Symbolism and Politics of Remembrance. Oxford: Berg.
- Lambert R. (2002) Reclaiming the Ancestor Past: Narrative, Rhetoric and the 'Convict Stain' // Journal of Sociology, 38, 111, pp. 10-127.
- Nora P. (1989) Between Memory and History: Les Lieux de Memoire // Representations. Vol. 26.
- Nora P. (1974) Le retour de l'évenement // Faire l'histoire. Vol. 1. Nouveaux problemes / Sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora. Paris: Gallimard, pp. 210-228.
- Poole R. (2008) Memory, History and the Claims of the Past // Memory Studies. 1(49), pp. 149-166.
- Spivak G. C. (1988) Can the Subaltern Speak? // Marxism and the Interpretation of Culture / Ed. by Cary Nelson, Lawrence Grossberg. Chicago, pp. 271-316.
- Zerubavel E. (1997) Social Mindscapes: An Invitation to Cognitive Sociology. Cambridge, MA: Harvard University Press.