

MISCELLANIA

Петербург Яна Неймана. Памяти скульптора

А. О. Котломанов

В июле прошлого года не стало известного скульптора Яна Яновича Неймана (1946–2017). Я. Я. Нейман был создателем крупноформатной скульптуры, много работал с портретом, жанровыми композициями, мелкой пластикой (рис. 1). Почти все его значимые произведения были связаны с Ленинградом — Петербургом, с городом, с которым ассоциируются имена выдающихся архитекторов, художников и скульпторов. Те из них, кто смог реализовать себя в городском ландшафте, были, по сути, своеобразными петербургскими градостроителями.



Рис. 1. Я. Я. Нейман в мастерской. Фото 2017 г.

Петербург обладает пространством, в которое непросто встроить что-то новое. В XVIII–XX столетиях в городе сложились архитектурные ансамбли, важное место в которых занимали произведения искусства. Скульптура на площадях, фасадах зданий, статуи и рельефы сформировали особенный пластический образ города. Петербург «дышит» классикой, и тем не менее это пространство до сих пор может органично принять и новые дополнения к своему неповторимому облику. Примером этому является период послевоенного восстановления Ленинграда, когда в нем были воссозданы некоторые архитектурные памятники, фасады зданий, элементы архитектурного декора, фонари и решетки мостов. В городе появились и новые произведения монументального искусства, которые органично дополнили, например, ансамбль Итальянской улицы (улицы Ракова) и площади Искусств, набережных Фонтанки и Мойки возле Летне-

го сада. Характерно, что эти произведения своей традиционностью были как бы стилизованы под прошлое, так что через некоторое время стали неотделимы от тех городских пространств, в которые были помещены.

Современный скульптор, обращающийся к теме увековечивания и работающий над памятником или монументом, будет в любом случае стремиться к синтезу с традицией в плане привнесения в облик своего произведения качеств, «старящих» эту работу, создавая иллюзию историчности. В ином случае он может столкнуться с тем, что пространство его не примет и его произведение станет чуждым своему окружению, что для монументальной скульптуры недопустимо. Все это говорит о том, что скульптор-монументалист должен тщательно продумывать пространственную ситуацию и стараться сообщить своим творениям свойства, примиряющие их с тем, что в данной пространственной и общественной ситуации может пониматься как традиция.

Аура Петербурга требовательна к художнику. Помимо всего прочего, здесь можно говорить не только о «гении места» или о мифологии пространства, но и о своеобразной экологии применительно к сложившейся городской среде. Другое дело, когда речь идет о модификации пространства и создании «новой мифологии», а также об акцентировании тех качеств, которые до этого не воспринимались как существенные.

В Петербурге есть городские ансамбли, в которые можно еще внести дополнения, и тогда, если получится, достичь смысловой и образной завершенности их облика. Эти пространства могут быть дополнены произведениями искусства, но только так, чтобы ни в коем случае не нарушить ауру пространства. В этом плане Петербург значительно выигрывает по сравнению с Москвой, где в последнее время превалирует аргументация того, что памятник — это прежде всего монументализация истории, и прежде всего значим не синтез его с пространством, а то, кому он установлен и по какой причине. Поэтому Москва — не лучший пример в данной области. Что касается Петербурга, то относительная аккуратность в установке новой монументальной скульптуры имеет также и финансово-экономические объяснения, хотя, конечно, существенным фактором является то, что город сохраняет историческую среду, в которую далеко не всегда можно привнести нечто новое. И если это новое все-таки получает право на реализацию, то оно должно соответствовать критериям особого петербургского стиля.

Поскольку облик Петербурга в основном определен его историческим архитектурным контекстом, то так или иначе монумент, воздвигающийся в этом городе, должен обладать качествами архитектурной устойчивости, прочности. Здесь большое значение имеет постамент, указывающий на контекстуальный характер памятника. Постамент сам по себе является малой формой архитектуры, по отношению к которой статуя или композиция играет роль дополнения, украшения, хотя это, казалось бы, парадоксально. Эта декоративная функция петербургской скульптуры — интересный и специфический феномен. Вспомним, насколько запоминаются постаменты некоторых известных петербургских скульптур, насколько они важны для их образа. Медный всадник, памятники Николаю I и Екатерине II, памятник И. А. Крылову в Летнем саду... Все это примеры того, как постамент может взять на себя функцию не только архитектоники, но и смысловой категории.

Этот ряд можно продолжить и вспомнить памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала, который в советский период составил альтернативу Медному всаднику в оппозиции «Ленинград — Санкт-Петербург». Архитектурная метафора, формирующая постамент этой композиции, не менее важна, чем облик скульптуры. Это вовсе не означает, что форма скульптуры, манера ее исполнения, образность ее портретных характеристик не имеют принципиального значения. Нет, все наоборот, но специфика монументальной скульптуры базируется на идее художественно-архитектурного синтеза. Надо понимать, что так или иначе индивидуальные качества скульптурного монумента будут восприниматься во взаимосвязи с архитектурной средой, где он будет играть роль доминанты или дополнения.

Одним из сложных, продолжающих свое развитие ансамблей центра Петербурга является комплекс Манежной площади, Малой Садовой, Караванной и Итальянской улиц, сложивший-

ся в XIX столетии, но в дальнейшем претерпевший некоторые изменения. Одним из незавершенных компонентов этого ансамбля оставался до начала 2000-х годов зеленый сквер между зданиями конюшен Михайловского замка (1799–1800, архитектор В. Бренна) и Михайловского манежа (1799–1800, 1823–1824; архитекторы В. Бренна, К. И. Росси). В этом сквере в 2001 г. был открыт памятник великому русскому писателю И. С. Тургеневу (рис. 2), созданный Я. Я. Нейманом в соавторстве с В. Д. Свешниковым (архитектор Г. К. Челбогашев).



Рис. 2. Памятник И. С. Тургеневу. 2001. Скульпторы Я. Я. Нейман, В. Д. Свешников. Архитектор Г. К. Челбогашев

Тургенев изображен в верхней одежде, с тростью, отдыхающим после путешествия. Это образ писателя-странника. Писатель торжественно, можно сказать, архитектурно восседает, опираясь, на низкой скамье. Его поза и общая композиция скульптуры таковы, что он «утверждается» в пространстве наподобие божества. Он напоминает известный памятник античного искусства — мраморную фигуру Юпитера-Зевса из коллекции Эрмитажа, также его композиция схожа с некоторыми дореволюционными памятниками поэтам и писателям. Например, И. А. Крылову в Летнем саду (1855, скульптор П. К. Клодт) и М. Ю. Лермонтову (1914, скульптор Б. М. Микешин) на Лермонтовском проспекте. В отличие от них, этот памятник заметно выше своего постамента, что напоминает как раз фигуру Юпитера-Зевса из Эрмитажа. То, что постамент памятника Тургеневу относительно невысок, снимает, с одной стороны, впечатление избыточной монументальности, которая создавалась бы в ином случае, с другой — обращает большее внимание на индивидуальные черты героя.

Памятник Тургеневу находится в специфической пространственной ситуации, в сквере внутри исторического архитектурного ансамбля; этот ансамбль связан с открытым пространством, предлагающим уникальные возможности для художника, работающего с этим ансамблем. Когда-то, еще двадцать лет тому назад, сквер, в котором восседает на скамье-троне Тургенев, выглядел иначе. Он был ограничен двумя архитектурными памятниками эпохи классицизма, а также чугунной оградой и декоративной стеной, увитой плющом. На месте памятника стояла гипсовая скульптура советских времен, исчезнувшая в ходе реконструкции сквера. Сквер сильно изменился: в нем вместо декоративной стены был отстроен огромный неоклассический дом с зеркальными окнами, образец российского постмодерна. Странно, но этот дом практически не виден по причине того, что перед ним установлен памятник Тургеневу. То есть



Рис. 3. Памятник П. И. Багратиону. 2012. Скульпторы Я. Я. Нейман, М. Аннануров. Архитектор Г. К. Челбогашев

скульптура здесь, как оказывается, выполняет своеобразную охранительную функцию, причем скорее по отношению не к дому, перед которым она установлена, а к Петербургу, к которому она обращена. Так, в образе, ассоциированном с И. С. Тургеневым, проявляется и важнейшее для Петербурга качество контекстуальности.

Другой интересный пример диалога с традицией — памятник П. И. Багратиону, созданный совместно с М. Аннануровым (2012, архитектор Г. К. Челбогашев), в сквере за Театром юных зрителей (рис. 3). Это пространство ранее занимал плац Семеновского полка, но к настоящему времени об этом уже почти никто не помнит, хотя в целом можно сказать, что пространство сохранило прежние очертания. Сохранило, но тем не менее воспринималось в течение уже полувека как некий полузаброшенный парк между ТЮЗом и зданием ЦКБ «Рубин». На месте, где сейчас стоит фигура Багратиона, была круглая клумба, в общем ничем не примечательная, да и в целом по сравнению с той частью парка, где был в свое время построен ТЮЗ, эта часть воспринималась как некое «приложение», причем понижающее общий пафос пространства. Памятник пространство оживил, придав ему историческую насыщенность, активизировав «память места». Он удачно включился в сложившееся, но не имевшее определенного смысла пространство, вернув историческую справедливость.

Что касается художественной стороны этой скульптуры, то в ней, во-первых, проявил себя замечательное качество портретности, которым вообще характеризуется скульптура Я. Я. Неймана. Его работа над памятником всегда начиналась с портрета, и его эскизы-варианты будущих монументальных композиций представляют особый интерес как примеры индивидуального поиска черт личности в облике того или иного персонажа.

Авторы монумента интуитивно сориентировали его на известный исторический образец — скульптуры М. И. Кутузова и М. Б. Баркляя-де-Толли перед Казанским собором (1837, скульптор Б. И. Орловский). Постамент, а также пропорции фигуры Багратиона напоминают об этих памятниках, хотя в целом нельзя сказать, что даже постамент копирует исторический образец. Заметим, что и в том и в другом случае скульптуры выполняют архитектурную функцию.



Рис. 4. Памятник маршалу Г. К. Жукову. 1995. Скульптор Я. Я. Нейман. Архитектор Ф. А. Гепнер

функцию. В ансамбле Казанского собора они, фланкируя его галереи, тем самым активизируют архитектуру, и, надо полагать, именно благодаря им здание Казанского собора действительно может называться памятником ампира. В ситуации с памятником Багратиону скульптура и ее постамент, во-первых, активизируют исторический смысл пространства, его внутреннюю мифологию, а во-вторых, акцентируют ландшафтно-архитектурную ситуацию. Монумент становится доминантой, а круглое основание его пьестала превращает это место в настоящую площадь, от которой, как лучи, расходятся улицы-аллеи.

Это весьма интересный пример, который для сегодняшнего времени необычен. Как будто произведение пришло из прошлого, откуда-то из XIX в., и, вероятно, подобная аллюзия была заложена в образе, который тем не менее не воспринимается как стилизация. Это достаточно оригинальная фигура с точки зрения ее портретных характеристик. Несмотря на то что, в отличие, например, от статуи Кутузова, Багратион здесь не обращается к пространству, он активизирует его объемные качества. Правая нога фигуры немного выходит за край пьестала. Тем самым он «прорывает» замкнутость своего объема, причем не столь очевидно, как это было бы в случае с «жестом обращения». Подобный прием, связанный с взаимодействием фигуры и пьестала, имеет исторические аналогии, и замечательно, как здесь он вновь обретает смысл.

Примерно за двадцать лет до появления статуи Багратиона в Петербурге был установлен памятник маршалу Г. К. Жукову (1995, архитектор Ф. А. Гепнер). Он появился в Парке Победы (рис. 4) на аллее Героев, на оси, идущей от центральных ворот парка до Спортивно-концертного комплекса им. В. И. Ленина (ныне СКК «Петербургский»). Тогда широко отмечалось 50-летие со Дня Победы, так что можно сказать, что скульптура стала центральным монументом не только 1995 г., но и вообще 1990-х годов, в середине которых она была воздвигнута. В это бурное десятилетие в Петербурге, несмотря на сложную экономическую ситуацию, появилось несколько интересных скульптурных произведений, среди которых памятник маршалу Жукову занимает достойное место.

В целом, если сравнивать с ситуацией следующего десятилетия, их было в количественном отношении меньше, но при этом они были достаточно оригинальны по своей стилистике и образному решению. Среди них произведения М. М. Шемякина, такие как памятник Петру I в Петропавловской крепости (1991, архитекторы В. Б. Бухаев, А. Н. Васильев) и Памятник жертвам политических репрессий (1995, архитектор В. Б. Бухаев), а также памятники Ф. М. Достоевскому (1997, скульпторы Л. М. Холина, П. П. Игнатъев, архитектор В. Л. Спиридонов) и Н. В. Гоголю (1997, скульпторы М. В. Белов, С. В. Астапов, А. А. Ананьев, архитектор В. С. Васильковский). Появились и примеры новой «городской скульптуры», в том числе и знаменитый Чижик-Пыжик (1994, скульптор Р. Л. Габриадзе, архитектор В. Б. Бухаев), который, несмотря на свою кажущуюся легкомысленность и малый размер, стал значительным явлением в истории петербургской скульптуры.

Если рассматривать скульптуру 1990-х в сравнении и с последующим, и с предшествующим временем, то она отличалась большей оригинальностью и демократичностью. Как показало время, лучшие произведения того периода органично вошли в контекст города и стали частью его ландшафта. Монумент маршалу Жукову занимает здесь особое место. Незаурядна его пространственная ситуация. Представим его в центре площади, на более высоком постаменте, и это будет чрезвычайно пафосная скульптура, которая, вероятно, вызывала бы не меньше споров, чем конный монумент маршалу Жукову (скульптор В. М. Клыкков, архитектор Ю. Г. Григорьев), появившийся в том же 1995 г. на Манежной площади в Москве. Однако был выбран иной вариант его установки, и он оказался наиболее удачным. Скульптура, стоящая на оси, не воспринимается как художественный образ сам по себе, в большей степени играя именно архитектурную роль. Этот прием наиболее всего известен по комплексу Версаля, где центральная ось паркового ансамбля идет через фонтан Латоны и замыкается (хотя и не заканчивается) фонтаном Аполлона. Идея осевой структуры была затем неоднократно интерпретирована, в том числе и в советский период, и памятник маршалу Жукову — интересный и необычный пример ее активизации в Новейшее время.

Парк Победы — пространство, неоднозначное по своему значению, смыслу. С одной стороны, это популярное место отдыха, главный парк Московского района Ленинграда — Петербурга. С другой стороны, место памяти, что в советский период воспринималось не вполне последовательно. В парке достаточно скульптур и архитектурных дополнений, которые говорят о его мемориальной значимости, но их не намного больше, чем в каком-либо другом большом парке того же периода, представляющем собой одновременно и место отдыха, и символическое пространство. Неоднозначность места усилилась после того, как рядом с ним был построен Спортивно-концертный комплекс и парк превратился в некий его «вестибюль», что, конечно, сильно нарушило ауру места, сравнимого по своей значимости с Пискаревским кладбищем. Когда в 1995 г. на центральной оси Парка Победы появилась фигура Жукова, она акцентировала именно мемориальный смысл пространства. Жуков «перекрыл» собой здание СКК, замкнув собой перспективу аллеи Героев. В этом смысле его обобщенная пластическая форма, если сравнивать с предыдущими примерами, находящимися в исторической части Петербурга, оправдана в том плане, что скульптура Жукова играет здесь роль смыслового акцентирования пространства. Речь идет не об акценте-оттенке, а о резонирующем акценте, который указывает на непростой образ пространства.

Три большие скульптуры — Тургенев, Жуков, Багратион — представляют собой варианты памятника / монумента, где образ создается фигурой, стоящей или сидящей. В творчестве Я. Я. Неймана есть и другие примеры монументальной скульптуры, также фигуративной, но в виде полуфигуры или бюста. Например, в сравнении со статуями Багратиона и Жукова может быть рассмотрен памятник генерал-адъютанту А. А. Брусилову (2007, архитектор С. П. Одновалов) на углу Шпалерной и Таврической улиц перед Центральным государственным архивом кинофотофонодокументов (рис. 5). В отличие от предыдущих примеров, пространство здесь не столь исторично, во всяком случае если говорить о его архитектурном наполнении. Тем не менее памятник сообщает пространству характерную петербургскую интонацию, гово-



Рис. 5. Памятник генерал-адъютанту А. А. Брусилову. 2007. Скульптор Я. Я. Нейман. Архитектор С. П. Одновалов

ря своим обликом, стилистикой о традиции дореволюционной скульптуры. Это своеобразная метафора, ведь генерал Брусилов прославился смелыми действиями во время Первой мировой войны, но затем сотрудничал с советской властью. Так и скульптура сохраняет петербургский облик, находясь при этом в окружении советской архитектуры 1970–1980-х годов.

У памятника Брусилову интересная динамическая форма. Фигура наполовину срезана, что в данном случае, вероятно, является именно динамическим фактором. Этот прием используется для повышения портретной и смысловой выразительности произведения. Также обращает на себя внимание необычный, словно неоконченный постамент, создающей впечатление правильной геометрической формы, восстающей из глыбы необработанного камня. Акцентируются черты лица, элементы костюма, все то, что создает реалистический образ в русле монументальной скульптуры. Если представить, что памятник Брусилову был бы сделан в полный рост, то он как художественный образ был бы менее выразителен, поскольку большее внимание обращалось бы на общий объем и силуэт, чем на детали. К тому же, надо заметить, что Брусилов не столь широко известен, как Багратион и Жуков, так что объективно оправдано решение его образа в формате скульптуры, более приближенной к человеку. В целом работы Я. Я. Неймана замечательны своей портретностью, передачей физиогномических качеств. Этим скульптор сообщает образам своих произведений свойства реалистической традиционности, они воспринимаются как скульптуры «вне времени», в большей степени обращены к традиции, чем к сегодняшнему дню (рис. 6).

Подобными качествами обладают и другие полуфигуры Неймана — памятники барону А. Л. Штигилицу (2009, архитектор С. П. Одновалов) и поэту Мусе Джалилю (2011, совместно с А. Г. Зиякаевым, архитектор С. П. Одновалов). Они в большей степени воспринимаются как станковая скульптура, чем как монументы, в них снижены архитектурные качества, но усилены специфические пластические элементы, позволяющие считать их авторскими произведениями, помещенными в пространственную среду (рис. 7).

Рассмотренные скульптуры были созданы в период с середины 1990-х годов. Но это далеко не все. Несмотря на то что мы акцентируем именно петербургский характер скульптуры Я. Я. Неймана, надо упомянуть и более ранние его работы, созданные в то время, когда город

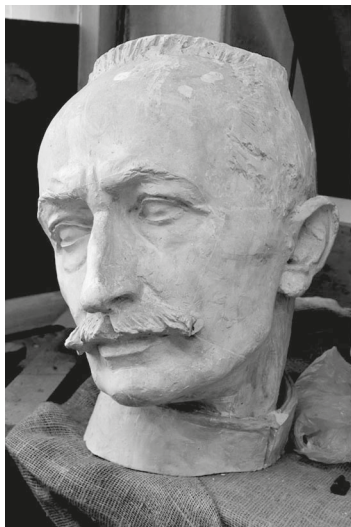


Рис. 6. Эскизы к памятникам А. А. Брусилову и Г. К. Жукову. Скульптор Я. Я. Нейман



Рис. 7. Памятник барону А. Л. Штигилицу. 2009. Скульптор Я. Я. Нейман. Архитектор С. П. Одновалов; памятник Мусе Джалилю. 2011. Скульпторы Я. Я. Нейман, А. Г. Зиякаев. Архитектор С. П. Одновалов

назывался Ленинградом. Среди них были и достаточно крупные произведения, такие как памятник Героям-морьякам Балтийского морского пароходства и Ленинградского порта (1989, архитекторы В. Д. Кирхоглани, В. М. Липовский), но мы остановимся на более лаконичном примере, а именно на бюсте Эрнста Тельмана (1986, архитектор Ф. А. Гепнер) возле Комбината тонких и технических сукон им. Э. Тельмана (рис. 8, 9). Если вышеописанные произведения в большей степени апеллировали к традиции русской реалистической скульптуры (намекая таким образом на академическую школу, центром которой был Петербург), то здесь представлен иной вариант синтеза традиции. Подобные бюсты на удлиненных постаментах появились уже в советское время, и одним из первых примеров был памятник Фердинанду Лассалю, установленный в 1918 г. скульптором В. А. Синайским возле здания бывшей Городской думы



Рис. 8. Памятник Героям-морьякам Балтийского морского пароходства и Ленинградского порта. 1989. Скульптор Я. Я. Нейман. Архитекторы В. Д. Кирхоглани, В. М. Липовский



Рис. 9. Памятник-бюст Эрнста Тельмана. 1986. Скульптор Я. Я. Нейман. Архитектор Ф. А. Гепнер

на Невском проспекте. Затем появились и другие примеры, не столь, может быть, выдающиеся, но по-своему интересные: памятник И. И. Газу (1962, скульптор Г. Д. Гликман, архитектор Ю. Я. Мачерет) возле одноименного Дворца культуры и В. В. Маяковскому (1976, скульптор А. Б. Пленкин, архитектор В. П. Литвяков) на пересечении улиц Маяковского и Некрасова.

Эрнст Тельман напрямую не ассоциируется с петербургским — ленинградским контекстом, если не иметь в виду, что понятие «город Ленина» подразумевало своеобразный глоба-

лизм по отношению, в частности, к тем историческим, культурным и политическим деятелям, которые могли быть удостоены увековечивания. Памятники-бюсты, к этому времени установленные в Ленинграде, следовали той динамической находке, которая когда-то была счастливо найдена В. А. Синайским, стоявшим у истоков нового пластического мышления в монументальной скульптуре. Высокий постамент ассоциируется с колонной или обелиском, которые, в свою очередь, напоминают о традиции надгробного монумента в виде одинокой колонны. Бюст (сам по себе динамическая форма) на этом постаменте обрубается со стороны плеч, что создает не просто динамический, но и драматический образ некоего одновременно и стержня, и излома. Так, памятник-бюст Тельмана — очень традиционная скульптура, связанная также и с традицией ленинградских скульптурных монументов, в рамках которой в то же время было найдено авторское решение, выраженное в реализме портретности, что было вообще характерно для творчества Я. Я. Неймана.

Другой относительно ранний пример творчества скульптура — аллегорические фигуры «Музыка» и «Театр» (1982, архитектор Ф. А. Гепнер) на фасаде детской музыкальной школы № 26 (ныне Охтинский центр гуманитарно-эстетического воспитания). Большие бронзовые композиции (рис. 10) примыкают к кирпичной стене сурового здания, в котором должно было проходить культурное воспитание юного поколения ленинградцев. Вообще говоря, интенсивное жилищное строительство в 1960–1980-е годы поставило ряд проблем перед архитекторами и художниками, которых волновали вопросы создания среды, в которой должны жить люди. Новые районы Ленинграда, и в частности Красногвардейский, где было построено это здание, сформировали некий параллельный город, именно Ленинград, а не Петербург. Одна из задач монументально-декоративного искусства того времени заключалась в том, чтобы сообщить новым ленинградцам их связь с культурными традициями великого города.

Скульптуры этого здания — своеобразный ленинградский «паблик-арт» — словно перенесли сюда из центра города, оттуда, где живет исторический образ Петербурга. Здесь



Рис. 10. Аллегорические фигуры «Музыка» и «Театр» на фасаде детской музыкальной школы № 26 (ныне Охтинский центр гуманитарно-эстетического воспитания). 1982. Скульптор Я. Я. Нейман. Архитектор Ф. А. Гепнер

отчетливо заявляет о себе тема традиции, особенного петербургского стиля, который проявлял себя вне зависимости от времени и исторического периода.

Произведения Я. Я. Неймана, независимо от даты создания, характеризуются уважительным отношением к историческому образу города, в пространстве которого они располагаются. Со временем они все более сживаются с пространственной средой, что говорит о глубине их пластического образа, о воплощенном в них художественном чувстве. Имя Яна Неймана всегда останется в истории Петербурга.

Контактная информация:

Котломанов Александр Олегович — канд. искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13; kotlomanov@yandex.ru