

А. О. Котломанов

МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ НОВОЙ РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ЭПИЗОД 2: «СТЕНА СКОРБИ»

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Статья продолжает материал, опубликованный в предыдущем выпуске журнала [1]. Анализируются актуальные тенденции русской монументальной скульптуры в контексте обсуждения новых скульптурных мемориалов, появившихся в недавнее время в Москве. Основной акцент сделан на истории с сооружением мемориала памяти жертв политических репрессий в Москве. Отдельно рассматривается творчество известного российского скульптора Георгия Франгуляна, чьи произведения играют заметную роль в формировании представлений о последних тенденциях в художественной культуре России. В качестве сравнительных примеров используются яркие образцы европейской и американской скульптуры последних десятилетий, работы Генри Мура, Альфреда Хрдлички, Ричарда Серры. Тема монументов и мемориалов раскрывается в контексте художественной проблематики, урбанистической ситуации, общественно-политических тенденций. Монументальная скульптура понимается как симптом состояния русского общества, одна из форм социального мировоззрения. Библиогр. 9 назв. Ил. 10.

Ключевые слова: современная скульптура, монументальная скульптура, мемориалы, городская скульптура, публик-арт, русская скульптура, советская скульптура, Георгий Франгуляна.

THE MONUMENTALITY OF NEW RUSSIAN SCULPTURE. EPISODE 2: “WALL OF GRIEF”

A. O. Kotlomanov

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design,
13, Solyanoy per., St. Petersburg, 191028, Russian Federation

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article continues the material published in the previous issue of the journal [1]. The current trends of Russian monumental sculpture are analyzed in the context of the discussion of new sculptural memorials that have appeared recently in Moscow. The main focus is on the history of the creation of a memorial to the victims of political repression in Moscow. It particularly considers works of the Russian sculptor Georgy Frangulyan whose works play a significant role in the formation of ideas about the latest trends in the art culture of Russia. For comparison, examples of European and American sculpture of recent decades are presented including the works of Henry Moore, Alfred Hrdlicka, and Richard Serra. The theme of monuments and memorials is revealed in the context of artistic problems, urban situation, socio-political tendencies. Monumental sculpture is understood as a symptom of the state of Russian society, a form of social outlook. Refs 9. Figs 10.

Keywords: contemporary sculpture, monumental sculpture, memorials, urban sculpture, public art, Russian sculpture, Soviet sculpture, Georgy Frangulyan.

Подчеркивая значение социалистической культуры для развития форм монументов, не стоит умалять значение того, что создается в странах Запада. И все же можно констатировать, что формы монументов не находят себе места на площадях новых и старых городов.

В. С. Турчин [2, с. 152]

В начале 1990-х годов уже был конкурс на памятник жертвам репрессий. И конкурс этот выявил, что никакого художественного решения, которое было бы соразмерно масштабу совершенного нашим государством, найти не удастся.

Г. И. Ревзин [3, с. 44]

Одним из главных событий 2017 г. в области культуры и искусства станет открытие национального мемориала жертвам политических репрессий. Мемориал было решено установить в Москве на пересечении проспекта Сахарова и Садового кольца. Решению (на уровне указа Президента) об установке масштабной скульптурной композиции предшествовал конкурс, в котором приняли участие более 330 художников, архитекторов и дизайнеров. В итоге победил один из самых именитых конкурсантов — известный московский скульптор Г. В. Франгулян, что вряд ли было неожиданностью. Выигравший конкурс проект носит название «Стена скорби» (рис. 1).

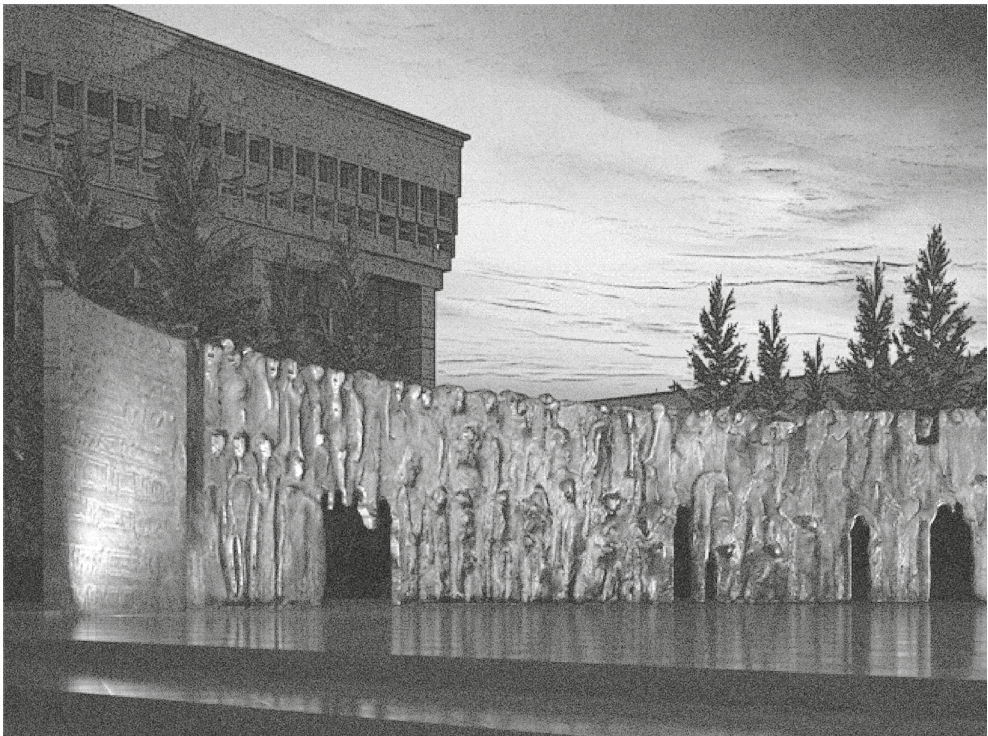


Рис. 1. Проект мемориала жертвам политических репрессий «Стена скорби». Г. В. Франгулян. 2015

Франгулян — автор большого числа памятников в Москве и других городах России и зарубежья. По уровню своей востребованности он находится в одном ряду с такими выдающимися монументалистами современности, как З. К. Церетели, А. И. Рукавишников и А. Н. Ковальчук. Перед тем как перейти непосредственно к рассмотрению основного «сюжета» статьи — московской «Стены скорби», — позволим себе некоторое отступление, обратив внимание на некоторые другие известные произведения этого скульптора. Сразу отметим, что они относятся к другому жанру крупноформатной пластики — это не исторические монументы мемориального характера, а памятники известным деятелям культуры.



Рис. 2. Памятник Булату Окуджаве. Г.В.Франгулян. 2002. Москва

В 2000-е годы в Москве появилось много новой скульптуры, среди которой были и вариации на тему памятника в его как бы современном варианте. Заметим, что это «осовременивание» традиционного жанра вовсе не означало принципиальной новации, скорее здесь можно говорить о невиданных ранее допущениях и вольностях в формате все той же бронзовой реалистической скульптуры. Так, центральную улицу Москвы — Старый Арбат (угол с Постниковым переул-

ком) — в 2002 г. украсила скульптура Франгуляна, изображающая Булата Окуджаву (рис. 2). Скульптура эта имеет в целом реалистический характер, но в ней при этом много необычного. Так, она занимает не одно конкретное выделенное место, а словно растекается (композиционно) по небольшой площади на перекрестке двух улиц. В этом есть что-то архитектурное, и неслучайно ведь центральная часть композиции изображает Окуджаву в проеме арбатской подворотни. Это своеобразная метафора. Скульптор как бы говорит нам, что и от этого дома, и от этой арки уже ничего не осталось (только пустое место, на котором стоит памятник), и поэтому она изображена как что-то зыбкое, плывущее, как образ воспоминаний. При всей силуэтной зыбкости «образ воспоминаний» получился более монументальным, чем фигура поэта, что является следствием избранной техники — традиционной бронзовой скульптуры.

В связи с тем что последние двадцать-тридцать лет теория искусства в России постепенно сошла на нет, парадоксальным образом вновь стали актуальны тексты выдающихся советских искусствоведов. Посвященные проблемам художественного синтеза, взаимосвязи скульптуры и пространства, городского и ландшафтного, сегодня они воспринимаются как убедительное доказательство того, что монументальное искусство не может нормально развиваться в отсутствии жесткой системы правил и ограничений, что только в ситуации грамотного контроля над художественным процессом могут быть получены творческие результаты, поддающиеся объективной профессиональной оценке. В 1970–1980-е годы советское искусствоведение шло в сторону теоретического примирения консервативного реализма советского искусства с «прогрессивными» художественными тенденциями на Западе. Ориентиром в данном случае были произведения художников стран восточно-европейского «соцлагеря» — Польши, Чехословакии, ГДР, а также работы прибалтийских мастеров искусства, чувствовавших себя при советской власти достаточно свободно. Допускались и отдельные примеры из современного западного искусства, хотя и не вполне признанные нашей идеологией, но все-таки уважаемые за профессионализм, обращение к универсальным вопросам формы и пространства.

Эти тексты — статьи и книги (некоторые из них мы процитируем) — были проникнуты своеобразной романтикой обновления по отношению к тогдашним тенденциям в отечественном искусстве, что, конечно, было иллюзией. Но эта романтическая недалёковидность вовсе не отменяет ценности высказанных в них суждений, логически обоснованных и объективных. Так, приведем в качестве примера фрагмент из книги С. Б. Базазьянц «Художник, пространство, среда».

Знаменательная черта нашего времени — активное отношение скульптора к пространству, стремление придать ему средовой смысл, одухотворив это пространство и наполнив его определенным идейным содержанием. Скульптура не только взаимодействует с пространством, конкретизируя его «идею» изобразительным языком. Скульптура также является компонентом предметно-пространственного окружения, а часто и его доминантным началом. Пространство — не только «поле активности» скульптуры, оно входит в состав сложного и целостного пластического образа. Более того, пространство само является «материалом», с помощью которого скульптор «лепит» образ. Вспомним «дыры» и пустоты в скульптурах Г. Мура. Это как бы части скульптуры, они «не безмолвны» — чем активнее пустота, тем тяжелее, весомее масса, тем более связана она с окружающим, а в данном случае — пронизывающим пространством [4, с. 32].

Высказанные здесь критерии применимы и к рассматриваемому произведению (памятнику Булату Окуджаве), которое, безусловно, активно по отношению к пространству, имеет средовой характер и создает сложный образ, смысл которого, однако, не вполне ясен. В центральной композиционной группе (поэт и арка подворотни) присутствует стилистическая странность, которая, конечно, объяснима с позиции соединения зыбкости метафоры и документальности облика персонажа, но это объяснение не вполне очевидно. Если рассматривать эту искривленную арку отдельно, то она напоминает одно малоизвестное для московской публики произведение — «Арку» Генри Мура в Кенсингтонском парке в Лондоне (рис. 3).



Рис. 3. Арка. Г. Мур. 1979–1980. Кенсингтонские сады, Лондон

В отличие от Франгульяна, Мур не был сторонником реалистического метода, и проблематика сюжета и его воплощения скульптора не очень интересовала. Он работал с формами, которые изображали жизнь в ее абстрактном развитии, в итоге приобретающем некие узнаваемые очертания — фигуры или архитектурного объекта. Практическое выражение идей Мура было следствием его многолетнего опыта, сочетавшего в себе художественное видение и почти научное наблюдение. Мур много внимания уделял изучению форм органических и неорганических объектов: раковин, костей, камней и т. д. Из них он «выращивал» скульптурные формы, каждая из которых при всей своей абстрактности сохраняла оригинальный авторский стиль.

Мур хорошо известен своими поздними крупноформатными работами, но они, как это ни странно, никогда не создавались на конкретную тему, по сути это были

увеличенные копии его авторских работ, смысл которых заключался в этой своеобразной абстракции «выращивания» формы. По поводу своего произведения, установленного в 1965 г. в нью-йоркском Линкольн-центре, Мур говорил:

Я не видел человека или произведение скульптуры, о которых я бы сказал, что они превосходно выглядят с любой точки зрения. Я просто не знаю таких примеров. Когда я имею дело с архитектурной ситуацией, то стараюсь осознать те вещи, которые могут быть помехой. Существует верный размер для каждой такой ситуации. Я думаю, что скульптура для Линкольн-центра соотносит свой размер с четырьмя зданиями вокруг нее, а также с плазой, находящейся рядом. Это та вещь, о которой я пытался думать. Я не работаю с архитекторами, за исключением тех случаев, когда речь идет о таких обобщенных проблемах, как размер. Я не люблю делать заказные работы, заключающиеся в том, что я пойду и посмотрю на какое-то пространство и затем что-то для него придумаю. Если однажды меня попросят подумать о скульптуре для какого-то конкретного места, я постараюсь выбрать что-то, что я уже сделал, или то, над чем работаю. Но я не буду специально пытаться что-то придумать именно для этого пространства [5, p. 244].

Позиция выдающегося британского скульптора была замечательным примером независимости художника, который тем не менее деликатно относился к пространству и не стремился его «активизировать». Это хорошо видно при непосредственном наблюдении: по масштабу бронзовые скульптуры Мура вряд ли соотносятся с традиционными понятиями монументальности. Они относительно невелики, в них нет пафоса, сюжетного смысла, они замечательны своей «органикой», превосходно вписывающейся в любую среду, и в ландшафт, и в город, и в интерьер.

Что же мы видим в случае с памятником Окуджаве работы Франгуляна? Заранее оговоримся: у нас нет желания ввязываться в спор со скульпторами по поводу явных и неявных влияний и аналогий в их произведениях. Тем более что на общем фоне Франгулян представляется примером достаточно тактичного и творческого подхода к трактовке темы в объеме и пространстве. Но мы исходим из объективных предпосылок, которые свидетельствуют если не о влиянии, то о цитировании образа Мура в композиции Франгуляна. Хотя, конечно, всегда существует вероятность случайности, приводящей к подобной «конгениальности», все-таки будем считать это цитированием. Подобные цитаты могут иметь ассоциативный смысл, а могут использоваться в декоративных целях. В данном случае это, скорее всего, сделано именно для эффектного завершения композиции, но, если знать аналогию, создается странное впечатление. Как справедливо заметила С. Б. Базазьянц, открытые пустоты в работах Мура имеют активный характер, смысл которого — в одухотворении пустоты, придании ей объема. Здесь же пустота искривленной арки заполняется бронзовой фигурой, и получается, что нужна эта «цитата» просто для выделения центрального образа, как если бы памятник поднялся на пьедестале или помещался в специально выстроенный для него павильон.

В итоге памятник Окуджаве представляет собой некую постмодернистскую «репрезентацию». Как будто автор решил поиграть с формами, стилистикой и контекстами. По сути это монументализация момента, как бы объемная фотография (этот образ близок Франгуляну, что понятно по его высказываниям в интервью), но «фотография» кого? Окуджавы, который случайно оказался под скульптурой Генри Мура? Итоговый образ объяснить невозможно, это что-то абсурдное. Представляя в общих чертах процесс создания подобной крупноформатной скульптуры,

заметим, что такие казусы случаются, когда автор произведения слишком буквально масштабирует эскизную форму. То есть то, что в эскизе было вполне органично и могло объясняться именно эскизным характером изображения, в окончательном, монументальном варианте выглядит, повторяем, странно и даже абсурдно.

В советском искусствознании подобный казус мог бы рассматриваться в русле проблемы «станковизма» в монументальной скульптуре. Эта проблема ярко себя проявила в послереволюционные годы, когда в Москве и Петрограде осуществлялся «ленинский план монументальной пропаганды» и когда улицы и площади наполнились скульптурой, которая зачастую по внешним характеристикам и по тематике соответствовала понятию монументальности, но по форме скорее представляла собой работу, более подходящую для экспонирования в интерьере.

Второй характерный пример творчества Франгуляна — памятник Иосифу Бродскому, открытый в Москве в 2011 г. (рис. 4). В нем, как и в скульптуре, посвященной Окуджаве, используется своеобразный контраст форм и стилистик, притом что материал скульптуры такой же однородный — патинированная бронза. Бродский — единственная объемная фигура — стоит, руки в карманах, и смотрит в небо. По сторонам от него две фигуративные композиции, где фигуры — это плоские манекены. Памятник установлен рядом с Посольством США, что, наверное, должно быть символично, но все-таки сосредоточимся на форме скульптуры.

Опять же, как и в случае с памятником Окуджаве, общее впечатление от этой скульптуры такое, как будто она представляет собой эскиз, механически увеличенный до монументальной формы. Учитывая, что все сделано в одном материале, части композиции невольно сравниваются между собой, и получается, что «манекены» — это что-то незавершенное, недоработанное. Подобные композиции долж-



Рис. 4. Памятник Иосифу Бродскому. Г. В. Франгулян. 2011. Москва

ны обладать стилистическим единством: все фигуры или плоские, или объемные. Иначе теряется ощущение осмысленности, и начинает казаться, что «разрастание» скульптуры ничем не оправдано, что дополнительные части этой композиции сделаны для того, чтобы просто занять пространство, где они формально дополняют центральную фигуру или, точнее, отвлекают внимание от допущенных в ней вольностей и несовершенств.

Принимая во внимание то, что речь идет о произведении скульптора-реалиста, подобные факторы не могут не учитываться, они должны сразу же привлекать к себе внимание при официальном утверждении скульптуры от итогового замысла до окончательного воплощения. Должно быть предельно понятно, что автор имеет в виду, что он подразумевает в каждом из элементов композиции, иначе она теряет смысл. Сама по себе фигура поэта выполнена в гротескной манере и, как кажется, довольно небрежно. Подобные приемы могут быть оправданы в формате скульптуры, которая имеет характер авторской работы и не подразумевает экспонирования в открытом пространстве на постоянной основе. Если речь идет о памятнике, который к тому же занимает целый сквер, то нужно приложить все усилия, чтобы закончить его полностью. На это требуются годы работы, и известны случаи, когда выдающиеся скульпторы за всю жизнь создавали всего несколько (а иногда только одну) крупноформатных скульптур, установленных в городе.

Перейдем к «Стене скорби» — наиболее значительному творению Франгуляна. Казалось бы, работа над столь выдающимся проектом должна была бы стать его главным делом и занять максимальное количество времени. Нет, все не так. В 2015 г. был объявлен конкурс, так, чтобы успеть закончить скульптуру к концу 2017-го. Возможно ли за это время сделать качественную скульптуру подобного размера — полукруглый двусторонний горельеф длиной 30 и высотой 6 метров с несколькими арками? Физически сделать это можно, но скульптура не будет закончена с точки зрения окончательной доработки, и в конце концов в ней будет очевидна масса неточностей, которые надо было исправлять за годы работы в мастерской.

Если отвлечься от интересующей нас художественной проблематики, участие Франгуляна в этом конкурсе и его заслуженную победу можно только приветствовать. В качестве доказательства энтузиазма скульптора, искреннего стремления осуществить столь сложный замысел, приведем его собственные слова.

Работа над монументом жертвам политических репрессий — это для меня, не побоюсь громкого слова, миссия. Ничего более значимого в моей жизни не было. Заявки на конкурс подавали триста тридцать шесть участников, я решил ввязаться в историю лишь по той причине, что в жюри вошли двадцать два правозащитника, люди совершенно не ангажированные. Иначе никогда не выиграл бы! Зачастую достаточно взглянуть на список судей, чтобы назвать имя победителя. И соваться бесполезно — все равно не отдадут первенство. Даже в случае с Окуджавой я четыре месяца не мог получить документы, подтверждающие победу. Противостояние было сумасшедшее! Я собрал волю в кулак, сцепил зубы и не отступил, пока не вырвал честно заслуженное [5, с. 57].

На странице персонального сайта Франгуляна представлено описание этой колоссальной скульптуры, масштаб которой должен соответствовать трагической значимости мемориала бесчисленным жертвам политических репрессий.

«Стена скорби» представляет собой пространственный двусторонний рельеф, состоящий из бесконечного сочетания взлетающих вверх схематически вылепленных людских

фигур. Просветы в форме силуэтов оставляют места для тех, кто уцелел. Пройдя сквозь них, люди смогут почувствовать себя на месте ставших частью «Стены скорби», ощутить хрупкость человеческой жизни на фоне многотонной беспощадной системы. И одновременно осознать, что застывший гребень может тронуться снова, подминая под себя всех, кто встретится на пути, превращая живых людей в тени.

Застывшее в монументе движение предстанет в стремительном потоке Садового кольца как яркая вспышка из прошлого, как мгновенный стоп-кадр разразившейся трагедии. Памятник станет предостережением последующим поколениям о том, что трагические последствия авторитаризма касаются каждого и могут повториться в любой момент [6].

Приведенные описания замысла скульптуры напоминают о традиции создания мемориальных комплексов, распространившейся в СССР и Восточной Европе после окончания Второй мировой войны. Столь же подробно и последовательно можно было бы пересказать «сюжет» известных мемориалов, посвященных памяти павших в боях Великой Отечественной войны и памяти героических борцов с фашизмом, поднимавших восстания в концентрационных лагерях. Как правило, эти архитектурно-скульптурные комплексы взаимосвязаны с местом возведения, увековечивая, таким образом, пространство исторической трагедии. Об этом, в частности, пишет В. С. Турчин в книге «Монументы и города».

Формы мемориала стали развиваться недавно. Чаще всего они существуют вне городского пространства, создавая свои собственные художественные образования — мемориальные пространства. <...> Любой элемент в пространстве мемориала рассматривается экспозиционно, и большое значение имеет информационная насыщенность среды, когда активно используются знаки и символы. Пространство, вне художественного его осмысления, имеет определенное «содержание», как сопричастное героическому или трагическому событию. Оно воспринимается как некая реликвия народа... Пафос утверждения здесь сочетается с духом трагедии [2, с. 143].

Характерным отличием нового мемориала от многих известных примеров советского времени является его местонахождение, вряд ли ассоциирующееся с чем-то конкретным, с тем, что можно было бы считать символом «духа трагедии». В ситуации современной апатии художественной критики почти никто не обратил на это внимания. Наверное, единственным исключением является статья Г. И. Ревзина «Памятная история», опубликованная в 2015 г. в журнале «Коммерсантъ Власть».

Выбрано место. Это внутренняя сторона Садового кольца на пересечении с проспектом Сахарова, напротив монументального брежневского здания, которое сегодня занимает национальный банк «Траст». Единственное, что можно сказать про это место определенно, — оно никакое, никак и ничем не отмеченное, это случайно возникший в процессе прокладывания Новокировского проспекта пустырь. Это само по себе плохое решение. Памятник, чтобы он был заметен, нужно располагать в каком-то символическом месте. Вернее, он будет работать тем сильнее, чем более символическое место для него выбрано. Здесь же место максимально ослабляет потенциальное значение памятника. Кроме того, банк «Траст» — очень большое и очень некрасивое здание, а любой памятник будет восприниматься как скульптура на фоне его фасада (если только не построить бронзовой стены с именами умученных во всю высоту банка). Знаете, если против входа в универмаг поставить Богоматерь с Младенцем, получится реклама детских товаров. А тут, что ни поставь, все равно будет вход в райком [3, с. 44].

Нечто похожее по спорности выбора мемориального пространства известно по новейшей истории европейских монументов памяти Холокоста. Так, одним

из выдающихся примеров воплощения этой темы является «Мемориал против войны и фашизма» (рис. 5) скульптора Альфреда Хрдлички на площади Альбертины в Вене (1988–1991). К сожалению, замечательные сами по себе скульптуры Хрдлички, помещенные в архитектурное окружение второй половины XIX в., в лучшем случае выглядят современным декоративным дополнением к сложившемуся городскому ансамблю, в худшем — вызывают резкое неприятие у публики. После развернувшейся в 1990-е годы дискуссии по поводу этого «неудачного» и «оскорбительного» монумента (с точки зрения не только простых обывателей, но и местной еврейской диаспоры) было выработано решение о проведении конкурса на новый мемориал. В итоге в начале 2000-х годов на венской Юденплац появился многозначительный, но безликий монумент работы британского скульптора Рейчел Уайтрид, ни у кого не вызывающий раздражения, впрочем, как и подобающих к нему чувств благоговения.



Рис. 5. Мемориал против войны и фашизма. А. Хрдличка. 1988–1991. Альбертинаплац, Вена

Второй знаменательный случай из международной практики — долгая история с конкурсом, а затем строительством «Мемориала памяти убитых евреев Европы» в Берлине (рис. 6). Идея его строительства возникла еще в конце 1980-х годов, однако осуществилась лишь в начале 2000-х. Утвержденный в итоге проект архитектора Питера Айзенмана был выбран в ходе масштабного длительного конкурса и, по сути, представляет собой компромисс между противоположными концепциями понимания мемориальной формы. Гигантское скопление серых бетонных параллелепипедов, в самом центре Берлина, с одной стороны, своей тяжелой материальностью воплощает одну из главных идей монументальной скульптуры — концепцию претворенной в жизнь вечности. С другой — его явный диссонанс с окружающим пространством свидетельствует о том, что его авторы (идея минималистского решения элементов мемориала принадлежала Ричарду Серре, который впоследствии отказался от участия в проекте) руководствовались идеями, далекими от интенций традиционной мемориальной пластики. Этот монумент, неорганичный



Рис. 6. Памятник жертвам Холокоста (Мемориал памяти убитых евреев Европы). П. Айзенман. 2005. Берлин

и несоразмерный всему, что его окружает, говорит таким образом о вещах, которые нельзя забывать и которые нельзя увековечивать в какой-либо эстетичной форме. Построенный в итоге мемориал, созданный по проекту Питера Айзенмана, — это огромное «поле стел» в центральной части Берлина. Он состоит из 2711 прямоугольных бетонных форм от 95 см до 2,37 м высотой. Стелы отстоят друг от друга таким образом, чтобы можно было пройти между ними, иногда они образуют пустые пространства, напоминающие комнаты. Характерной чертой этого сооружения является то, что ясный смысл в нем отсутствует.

Неопределенность смысла порождает и соответствующее отношение к этому сооружению. Можно только удивляться невежеству некоторых жителей Берлина, а также многочисленных туристов, которые полагают, что это пространство — что-то вроде выставки современной скульптуры под открытым небом или большого сквера, где почти нет деревьев, зато много солнца, тенистых дорожек и мест для отдыха. Несмотря на круглосуточную охрану мемориала, на нем появляются граффити, на его фоне фотографируются веселые гости немецкой столицы, а некоторые даже загорают или занимаются гимнастикой...

Упомянутый в связи с «Мемориалом памяти убитых евреев Европы» Ричард Серра — один из наиболее известных представителей позднего минимализма — известен также и как автор одного из самых неоднозначных проектов в истории публич-арта. В 1981 г. на Федерал-плазе в Нью-Йорке было установлено его произведение — огромная изогнутая стена из ржавого железа под условным названием «Наклонная арка» (рис. 7), которая в 1989 г. была демонтирована из-за протестов местной общественности. В чем была суть общественного недовольства современным искусством? Сама по себе минималистская форма никого особенно не волновала, дело было в другом. «Наклонная арка» перегораживала пространство



Рис. 7. Наклонная арка. Р. Серра. 1981. Федерал-плаза, Нью-Йорк. Демонтирована

площади таким образом, что образовывала прикрытие от взора полиции и от установленных в этом месте видеокамер. В итоге этот масштабный объект полюбили асоциальные личности, которые использовали его как бесплатный общественный туалет и, что намного хуже, удобное место для продажи наркотиков. Учитывая, что рядом располагались офисные здания и государственные учреждения, подобное соседство вряд ли могло там кого-то порадовать. В итоге случай с «Наклонной аркой» вошел в историю как пример выдающегося непонимания художника и общества.

В композиции и пространственном замысле проекта Франгуляна есть черты, очень напоминающие злосчастное произведение Серры. Вряд ли стоит экспериментировать с городской площадью путем ее перегораживания без очевидной для горожан пользы (а произведение искусства если и имеет пользу, то только символическую). Но — это перегораживание является основой авторского замысла: «Ужасная темная Стена, как символ. Если начнет двигаться на нас, всех раздавит, никто не спасется. Надо удержать, не пустить... По моей задумке, перед Стеной будут стоять специальные заградительные надолбы, а люди пойдут шеренгами, друг за другом в затылок. А вокруг — ели и подобие сибирских скал. Хочу привезти камни из ста четырнадцати самых известных лагерей ГУЛАГа, вымостить ими дорогу, повысив сакральность места» [7, с. 63].

Подобное «повышение сакральности» по сути является сооружением целой баррикады, причиной чему — чрезвычайное усложнение «сюжета» мемориала, усложнение и без того спорного проекта, для воплощения которого потрачено невероятное количество бронзы. Риторический вопрос — можно ли использовать бронзу в таком практически архитектурном масштабе? То, что это возможно, доказали коллеги Франгуляна — президент Российской академии художеств З. К. Церетели и другие почетные скульпторы-орденоносцы, буквально залившие Москву

потоками этого золотистого металла, который наши выдающиеся современные монументалисты даже не всегда удосуживаются покрывать патиной.

В «Стене» Франгуляна проступают очертания фигур, напоминающие те, что с двух сторон подступают к фигуре Бродского в упоминавшемся памятнике. Здесь они символизируют безымянные души, поглощаемые зловещей машиной, олицетворением тоталитарного государства... Формально это буквальное изображение метафоры соответствует некоторым объективным закономерностям монументальной скульптуры, находящейся в городском пространстве. В качестве теоретической поддержки стоит привести еще один отрывок из наследия советского искусствознания, процитировав книгу Н. И. Поляковой «Скульптура и пространство».

Начнем с основных, главных отношений, которые обуславливают любую форму, будь то маленькая фигурка или монументальный памятник, взаимозависимости формы и пространства: 1) утверждение объема в пространстве; 2) завоевание объемом пространства (изображение движения, жизни в скульптуре); 3) живописность скульптуры и ее способность выражать внутреннее движение и создавать иллюзию движения — все то, что осуществляется в скульптуре благодаря взаимодействию ее особым образом обработанного поверхностного слоя (фактуры) с обволакивающим внешним пространством [8, с. 9].

Действительно, здесь присутствует и утверждение объема в пространстве, и изображение движения в скульптуре, и скульптурная живописность, но насколько убедителен этот образ в его мемориальной значимости? Большую роль в подобной ситуации играет контекст, в том числе и общественно-политический. То, что одновременно с возведением мемориала жертвам политических репрессий в стране стабильно повышается общественное одобрение деятельности И. В. Сталина, когда в честь него устанавливают новые памятники и мемориальные доски, — можно ли такую ситуацию считать здоровой? Получается, что вся история с конкурсом на проект мемориала и его стремительное (одновременно с сооружением памятника князю Владимиру) возведение — проявление фальши и подмены. Пафосная бронзовая композиция будет заменять подлинное признание трагедии. Это то, что в западном искусствознании именуется «негативным потенциалом» монументальной скульптуры, как будто монумент создается именно для того, чтобы вытеснить живую память. К сожалению, в случае со «Стеной скорби» может получиться именно так.

Второе и третье места в конкурсе на проект мемориала жертвам политических репрессий достались С. Ф. Муратову (проект «Призма», рис. 8) и Е. В. Бочаровой (проект «Разорванные судьбы», рис. 9). В этих работах было меньше реализма, больше абстрактной геометрии, сочетающейся со схематичными изображениями человека. Подобные художественные решения, да и сам конкурс в целом (если обратить также внимание на многие другие представленные на нем заявки) напоминали схожее по масштабу мероприятие, состоявшееся в 1951 г. Тогда в Лондоне прошел конкурс проектов памятника Неизвестному политическому заключенному. Значимость этого конкурса определяется не только его ролью в истории скульптуры и публич-арта, но и тем, что он показал глубину разногласий между модернистской пластикой и требованиями, выдвигаемыми к монументальной скульптуре. Главный приз конкурса достался английскому скульптору Реджу Батлеру, второй приз поделили между собой Барбара Хепурт, Наум Габо, Антуан Певзнер и Мирко Базальделла.



Рис. 8. Проект мемориала жертвам политических репрессий «Призма». С. Ф. Муратов. 2015



Рис. 9. Проект мемориала жертвам политических репрессий «Разорванные судьбы». Е. В. Бочарова. 2015

Этот конкурс изначально выглядел как политически ангажированное мероприятие, смыслом которого было переписывание истории Второй мировой войны в пользу идеи конфронтации Востока и Запада. Такая трактовка основывалась на предложении об установке будущего монумента на возвышенности в Западном Берлине, где бы он воспринимался антиподом известному произведению скульптора Е. В. Вучетича и архитектора Я. Б. Белопольского — памятнику Воину-освободителю, установленному в 1949 г. в Трептов-парке в Восточном Берлине. Политический характер конкурса подчеркивался требованием организаторов, чтобы каждый его официальный участник делегировался непосредственно от той или иной страны, а не в индивидуальном порядке. Примечательно также, что в конкурсе приняли участие только страны «капиталистического мира».

Ведущим стилистическим направлением конкурсных произведений была абстракция. Победивший проект был в некотором смысле исключением из общей тенденции. Редж Батлер, применяя смелую для того времени технику метал-лосварки, соединил в своей работе два образа — фигуративный и абстрактный. В нижней части композиции находится группа из нескольких человеческих фигур, которые накрываются гигантской башнеподобной конструкцией. Произведение Батлера, по сравнению с абстрактными эскизами, получившими второй приз, выглядело менее радикально, и жюри, отдав ему Гран-при, пошло на компромисс со вкусами публики, сделав выбор между реализмом и полностью абстрактным образом. Однако реакция зрителей была в целом отрицательной: эскиз, несмотря на его фигуративные элементы, воспринимался как конструктивистский объект. Отношение к абстракции и тем более к конструктивизму тогда было сложное,

и подобные аллюзии вызывали противоречие с декларированной в теме конкурса гуманистической идеей.

Разница между решением жюри и реакцией зрителей была столь велика, что в итоге конкурс завершился фактически ничем. Памятник Неизвестному политическому заключенному остался всего лишь проектом (рис. 10). В широком контексте эта история обозначила глубокий разрыв между интенциями современного искусства и вкусами публики, для которой предназначается монументальная скульптура.

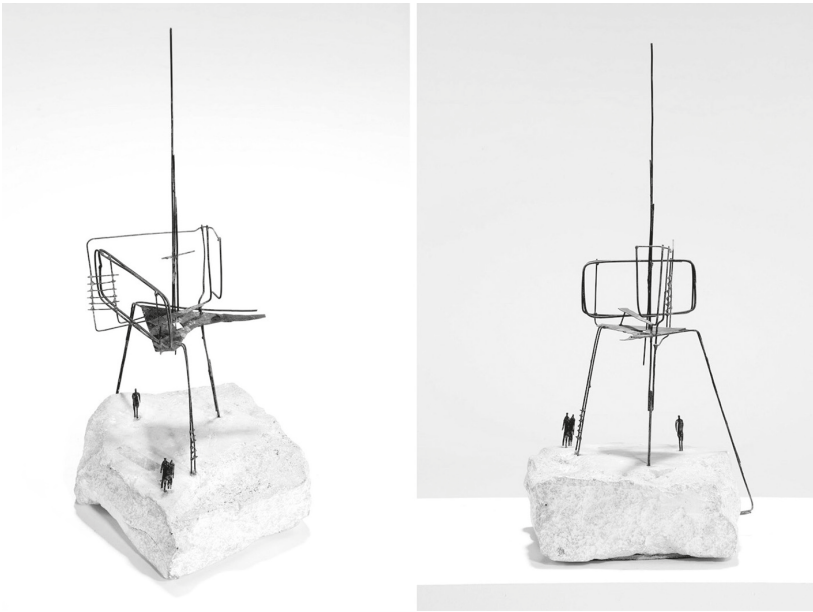


Рис. 10. Эскиз памятника Неизвестному политическому заключенному. Р. Батлер. 1951–1953. Частное собрание, США

Подобные мысли высказывались уже во время проведения конкурса, и характерным примером этому является отклик английского художественного критика Уильяма Гонта.

Имеет ли право абстрактная скульптура, столь увлеченная «ценностями формы» и столь антисюжетная, быть интерпретацией какой-либо темы? В этом заключается главная сложность, и необходимо заметить, что некоторые участники не предложили ничего, что отличалось бы от того, что они делали ранее, не задаваясь целью следовать конкретной теме. Они поменяли названия, но не работы. Только случайная деталь в виде поперечной диагонали отличает «Заключенного» Барбары Хепурт от ее, скажем, «Трех форм во взаимосвязи». То же можно сказать и об эскизах Антуана Певзнера, Наума Габо... Второй вопрос... который волнует множество людей: означают ли результаты этого конкурса начало новой эпохи в истории монументальной скульптуры или они говорят о ее угасании? [9, p. 78].

Пример конкурса на проект памятника Неизвестному политическому заключенному приведен здесь в качестве исторического доказательства того, что воплощение подобного замысла невозможно. Тема политических репрессий не может

быть монументализирована еще и потому, что формы монументального искусства сами по себе говорят об идеологическом диктате. Монументальность, точнее, сила ее воздействия на общественное сознание — один из эффективных инструментов «сильной власти». Таким образом, «Стена скорби» будет восприниматься в духе советской традиции почитания памятников, как мемориалы героям войны и революции, перед которыми проходили официальные церемонии возложения венков, посвящения в октябрята и пионеры... Памятник жертвам политических репрессий не может быть сделан из бронзы и гранита, как советские монументы. Он должен быть ДРУГИМ, принципиально непохожим на скульптурные рудименты времен социализма.

В мемориальных комплексах, масштабных памятниках и грандиозных монументах есть «идеологический стержень», собирающий все компоненты произведения воедино. Монументальная форма наполнена пафосом, который примиряет победу и трагедию единым чувством героизма. Духом героизма проникнуты обобщенные, суровые формы монументальных скульптур, их холодные полированные и патинированные поверхности, величественные движения персонажей, увековеченных в бронзе и камне. В идеальной ситуации (которая в большей степени имеет отношение к теории, чем к практике) монументы и мемориалы должны быть подтверждением общественного консенсуса по вопросу прославления и увековечивания события или личности. Когда такого согласия нет, монумент «теряет основание», превращается в теоретическую проблему, предмет для дискуссии. Именно так, скорее всего, произойдет и с московским мемориалом жертвам политических репрессий. «Стена скорби» останется авторским произведением Георгия Франгуляна, и факт расположения данной скульптуры в открытом пространстве вовсе не будет означать, что это — общественный монумент.

А теоретическая дискуссия должна продолжаться — о памятниках, монументах, мемориалах и об «инфляции» этих форм в искусстве современной России.

Литература

1. Котломанов А. О. Монументальность новой русской скульптуры. Эпизод 1: памятник князю Владимиру // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7, вып. 3. С. 342–359.
2. Турчин В. С. Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М.: Советский художник, 1982. 160 с.
3. Ревзин Г. И. Памятная история // Коммерсантъ Власть. 2015. № 11. С. 44.
4. Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда. Монументальное искусство и его роль в формировании духовно-материального окружения человека. Художник и город. М.: Советский художник, 1983. 240 с.
5. Moore H. Writings and Conversations / ed. by A. Wilkinson. Berkeley: University of California Press, 2002. 320 p.
6. Нордвик В. «Стена скорби» — моя миссия»: беседа со скульптором Георгием Франгуляном, которому предстоит создать мемориал в память о жертвах политических репрессий // Родина. 2016. № 2. С. 56–65.
7. Победа в конкурсе по созданию памятника жертвам политических репрессий // Сайт скульптора Георгия Франгуляна. URL: <http://www.georgy-frangulyan.ru/news/pobeda-v-konkurse-po-sozdaniyu-pamyatnika-zhertvam-politicheskikh-repressiy/> (дата обращения: 20.05.2017).
8. Полякова Н. И. Скульптура и пространство. Проблема соотношения объема и пространственной среды. М.: Советский художник, 1982. 200 с.
9. Causey A. Sculpture since 1945. Oxford; New York: Oxford University Press, 1988. 304 p.

Для цитирования: Котломанов А. О. Монументальность новой русской скульптуры. Эпизод 2: «Стена скорби» // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 4. С. 436–452. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2017.405>

References

1. Kotlomanov A. O. Monumental'nost' novoi russkoi skul'ptury. Epizod 1: pamiatnik kniaziu Vladimiru [The monumentality of the new Russian sculpture. Episode 1: Monument to Prince Vladimir]. *Vestnik SPbSU. Arts*, 2017, vol. 7, issue 3, pp. 342–359. (In Russian)
2. Turchin V. S. *Monumenty i goroda. Vzaimosviaz' khudozhestvennykh form monumentov i gorodskoi sredy* [Monuments and cities. The relationship of monumental forms and the urban environment]. Moscow, Soviet Artist Publ., 1982. 160 p. (In Russian)
3. Revzin G. I. Pamiatnaia istoriia [Memorable history]. *Kommersant Vlast'*, 2015, no 11, p. 44. (In Russian)
4. Bazaz'yants S. B. *Khudozhnik, prostranstvo, sreda. Monumental'noye iskusstvo i yego rol' v formirovanii dukhovno-material'nogo okruzheniia cheloveka. Khudozhnik i gorod* [Artist, space, environment. Monumental art and its role in the formation of the spiritual and material environment of man. Artist and city]. Moscow, Soviet Artist Publ., 1982. 240 p. (In Russian)
5. Moore H. *Writings and Conversations*. Ed. by A. Wilkinson. Berkeley, University of California Press, 2002. 320 p.
6. Nordvik V. «Stena skorbi» — moia missiia». Beseda so skul'ptorom Georgiem Frangulianom, kotoromu predstoit sozdat' memorial v pamiat' o zhertvakh politicheskikh repressii [“The Wall of Grief is my mission”. A conversation with the sculptor Georgy Frangulyan, who will create a memorial in memory of the victims of political repression]. *Rodina*, 2016, no. 2, pp. 56–65. (In Russian)
7. Pobeda v konkurse po sozdaniyu pamiatnika zhertvam politicheskikh repressii [Victory in the competition to create a monument to victims of political repression]. *Sayt skul'ptora Georgiia Franguliana* [Site of sculptor Georgy Frangulyan]. Available at: <http://www.georgy-frangulyan.ru/news/pobeda-v-konkurse-po-sozdaniyu-pamyatnika-zhertvam-politicheskikh-repressiy/> (accessed 20.05.2017). (In Russian)
8. Polyakova N. I. *Skul'ptura i prostranstvo. Problema sootnosheniia ob'ema i prostranstvennoi sredy* [Sculpture and space. The problem of the relationship between volume and spatial environment]. Moscow, Soviet Artist Publ., 1982. 200 p. (In Russian)
9. Causey A. *Sculpture since 1945*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1988. 304 p.

For citation: Kotlomanov A. O. The monumentality of the new Russian sculpture. Episode 2: “Wall of grief”. *Vestnik SPbSU. Arts*, 2017, vol. 7, issue 4, pp. 436–452. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2017.405>

Статья поступила в редакцию 20 мая 2017 г.;
принята в печать 3 июля 2017 г.

Контактная информация

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения; kotlomanov@yandex.ru
Kotlomanov Alexander O. — PhD; kotlomanov@yandex.ru