

А. О. Котломанов^{1,2}

**ПАБЛИК-АРТ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ.
ФЕНОМЕН КОНТР-МОНУМЕНТА
И КРИЗИС МЕМОРИАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ
В СОВРЕМЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ**

¹ Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9

² Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13

Статья посвящена проблемам эволюции жанра контр-монумента в зарубежной скульптуре второй половины XX — начала XXI века. Рассматривается круг вопросов, связанных с причинами появления подобного направления, его связи с идеями «общественного искусства» (публич-арта) и общим кризисом монументальной скульптуры. Прослеживается история наиболее выдающихся памятников мемориальной скульптуры в Западной Европе после Второй мировой войны. Проводится сравнительный анализ стилистических характеристик советских военных мемориалов и альтернативных форм мемориализации в практике современной зарубежной скульптуры. Отдельно анализируются примеры контр-монументов в современной Германии. Заключительная часть статьи связана с анализом мемориалов Холокоста, установленных в Вене и Берлине в 2000-х годах и до сих пор вызывающих дискуссии по поводу адекватности воплощения в них идей памяти и покаяния. Библиогр. 9 назв. Ил. 11.

Ключевые слова: современная скульптура, монументальная скульптура, публич-арт, Осип Цадкин, Генри Мур, Рейчел Уайтрид, Питер Айзенман.

**PUBLIC ART: THE PAGES OF HISTORY.
THE PHENOMENON OF COUNTER-MONUMENT AND THE CRISIS OF
MEMORIAL TRADITION IN CONTEMPORARY MONUMENTAL SCULPTURE**

А. О. Kotlomanov^{1,2}

¹ St. Petersburg State University, 7-9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

² St. Petersburg State Art and Industry Academy named after A. L. Stieglitz,
13, Solyanoy per., St. Petersburg, 191028, Russian Federation

The article explores the problems of the origin and evolution of the genre of counter-monument in sculpture of the second half of the 20th — early 21st century. It considers a range of issues related to the reasons for the emergence of such a direction, its relationship with the ideas of public art and the general crisis of monumental sculpture. It also traces the history of the most outstanding monuments of memorial sculpture in Western Europe after the Second World War. A comparative analysis of stylistic characteristics in Soviet war memorials and alternative forms of memorialization in the practice of modern foreign sculpture is carried out. Particular examples analyzed are the counter-monuments in modern Germany. The final part of the article is related to the analysis of Holocaust memorials, established in Vienna and Berlin in the 2000s and still causing debates about the adequacy of their embodiment the ideas of memory and repentance. Refs 9. Figs 11.

Keywords: modern sculpture, contemporary sculpture, monumental sculpture, public art, Ossip Zadkine, Henry Moore, Rachel Whiteread, Peter Eisenman.

Паблич-арт — феномен во многом относительный. Само это понятие, с одной стороны, прочно вошло в обиход художественной теории и художественной критики, с другой — до сих пор не существует четких критериев данного термина, и поэтому само обращение к нему требует обязательного уточнения.

Практика развития современного искусства такова, что одной из основных для нее является проблема собственности. В особенности это касается крупнофор-

матной скульптуры, предполагающей размещение в открытом или общедоступном пространстве. Художественный объект может обладать определенными качествами принадлежности хотя бы в зависимости от места нахождения. Например, вокруг произведения, выставленного в музее, галерее или специализированном выставочном зале, создается система условностей, формирующая определенное к нему отношение. Отношение, основанное на внутреннем чувстве пиетета к объекту в рамках элитарного пространства. Это пространство как бы само собой подразумевает, что выставляющиеся в нем объекты искусства обладают ценностью, признанной экспертами, профессиональный авторитет которых мотивирует уважительное отношение к одобренным ими художественным произведениям.

Сложнее восприятие произведения, помещенного в пространство эгалитарное, такое как площадь или общественный парк. Здесь система условностей действует менее сильно, и главным критерием оценки становится подготовленность публики к восприятию искусства. А ее спрогнозировать сложно, и поэтому даже временное экспонирование современного искусства в любом открытом (общедоступном) пространстве — всегда риск с непредсказуемыми последствиями. Известно достаточно много примеров, когда публика не просто не понимает выставленные таким образом произведения, а ведет себя по отношению к ним агрессивно, воспринимая их как чуждые и неуместные. Это обуславливает различные проявления вандализма, когда художественные объекты, например, покрывают граффити или обливают краской. Таким образом агрессивно настроенная часть публики как бы подчиняет их себе. В иных случаях эти объекты разрушаются вплоть до полного уничтожения. Абсолютная толерантность в отношении современного искусства — редкость даже в цивилизованных странах Западной Европы, что уж говорить о нашей стране, где понятие художественной ценности всегда было более чем условно.

Паблик-арт («общественное искусство») изначально подразумевает максимально демократичный способ взаимодействия с публикой, для чего в ходе развития этого понятия были выработаны приемы социальной мимикрии. Один из наиболее распространенных носит английское наименование *site-specific art*, т. е. искусство, ориентированное на конкретное пространство. Данный метод подразумевает взаимосвязь с некой мифологией места, реализуемую различными способами, как то: культивирование материала, добытого в этом пространстве, или апеллирование к истории. Также имеет распространение архитектурный или ландшафтный подход к помещению нового художественного объекта в сложившемся пространстве, когда его форма и пропорции продумываются во взаимосвязи с окружающими «декорациями», городским или естественным пейзажем. В подобных случаях можно достичь внутреннего примирения с публикой, но при этом может пострадать оригинальность художественного замысла, и судьба арт-объекта будет напрямую зависеть от внешних обстоятельств.

Возвращаясь к проблеме собственности, достаточно сказать, что она имеет скорее не социально-экономическое, а символическое значение. В капиталистической системе любая вещь имеет собственника, так что говорить о возможности «общественного искусства» в прямом значении этого термина не имеет смысла. Такое искусство было только в Советском Союзе, где все принадлежало всем и никому. Паблик-арт — это, повторяем, относительное явление, связанное с необходимостью определения современного искусства, помещенного в публичное пространство.



Рис. 1. Разрушенный город. О.Цадкин. 1947–1953 гг. Роттердам

и творческих устремлений. Среди наиболее интересных послевоенных монументов Западной Европы — «Разрушенный город», созданный выдающимся скульптором Осипом Цадкиным (рис. 1). «Разрушенный город» — памятник разрушению большей части Роттердама во время немецкого авианалета в ночь на 14 мая 1940 г., приведшего к капитуляции Нидерландов. Установленный в Роттердаме, он воспринимается как национальный мемориал. Однако известно, что О.Цадкин начал работать над ним, будучи в Париже, находясь под впечатлением от увиденных в 1946 г. руин французского города Гавра. Возможность того, что эта скульптура будет воздвигнута в Роттердаме, появилась лишь во время выставки Цадкина в Амстердаме в 1948 г., а заказ на его установку относится к 1951 г. О.Цадкин пытался найти способ репрезентации, сила которого была бы адекватна силе эмоции. Он использовал кубистические формы наравне с реалистическим выражением внутренней идеи, что поначалу вызвало негативную реакцию критики, мотивация которой была вполне понятна. Создавая этот памятник, Цадкин использовал приемы, сближавшие его работу с военными монументами в СССР и в странах Восточной Европы. Сама по себе форма «Разрушенного города» напоминала о кубистической скульптуре, однако явное выражение эмоционального состояния, усиленное масштабом, превращало его в модернизированную версию традиционного памятника. Выразительность «Разрушенного города» — следствие совпадения собственно пластической выразительности с выбранным для данного произведения контекстом, поскольку О.Цадкин, как и другие скульпторы-модернисты, в большей степени был заинтересован проблемами формы, а не содержания.

Вариантом нового монумента была и композиция выдающегося британского скульптора Генри Мура «Три стоящие фигуры» (рис. 2). Его скульптура не была ни

Им может быть любая форма, так или иначе взаимодействующая с факторами социальной жизни. Так, существует отдельное понятие «общественная скульптура» (public sculpture), определяющее новейшие формы того, что также можно называть скульптурой монументальной, городской или ландшафтной. Если попытаться уточнить комплекс явлений, применимых именно к «общественной скульптуре», то здесь стоит добавить еще и фактор тематического или смыслового содержания, когда тема произведения подразумевает его общественный статус. Одни из наиболее очевидных примеров здесь — альтернативные формы общественных монументов, памятников и мемориалов, жанр которых сам по себе имеет длительную историю.

После Второй мировой войны монументальная скульптура оказалась на перепутье различных идеологических

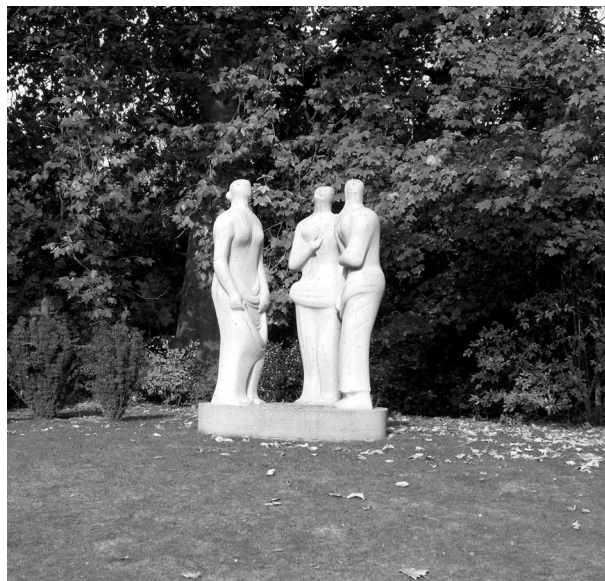


Рис. 2. Три стоящие фигуры. Г.Мур. 1947 г. Парк Баттерси, Лондон

формой прославления человека или идеи, ни мемориалом, но в то же время она сохраняла символический смысл. Композиция, в которой многие видели монумент стойкости жителей Лондона, выдержавших войну, в действительности вначале планировалась для покупки Музеем современного искусства в Нью-Йорке, и автор ассоциировал ее скорее с абстрактно-универсальным образом, чем с чем-то конкретным. По поводу другой своей известной работы, установленной в 1965 г. в нью-йоркском Линкольн-центре, Г. Мур говорил: «Я не работаю с архитекторами, за исключением тех случаев, когда речь идет о таких обобщенных проблемах, как масштаб. 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»¹ [1, р.244].

При невозможности найти синтезированный образ скульптуры и архитектуры во второй половине XX века, в частности в творчестве Г. Мура, можно найти примеры, когда скульптура, существуя в архитектурном контексте, «воспринимает» его всего лишь в качестве фона, как своеобразное выставочное пространство. Г. Мур в целом с большой долей скепсиса относился к возможности сотрудничества современного скульптора и современного архитектора и подчеркивал, что скульптура должна быть абсолютно независимой. Практически все монументальные бронзовые произведения Мура, принимаемые многими за заказные работы или даже за памятники, являются на самом деле увеличенными версиями его небольших скульптур, изначально не связанных ни с каким-либо конкретным местом установки, ни с ори-

¹ Иноязычные источники цитируются в переводе автора.

ентацией на предполагаемое окружение, природное или архитектурное. В целом, оценивая творчество Мура в контексте проблематики «общественного искусства», надо сказать, что его творчество — феномен, к которому все-таки не стоит применять общие критерии. В его работах всегда превалирует авторская интонация, поэтому соотнесение их с какой-либо определенной тематикой или функцией может иметь только формальное значение.

Важнейшим событием в истории послевоенной «общественной скульптуры» был международный конкурс проектов памятника Неизвестному политическому заключенному, прошедший в 1951 г. в Лондоне. Значимость этого конкурса определяется не только его ролью в развитии английской художественной культуры, но и тем, что он показал глубину разногласий между модернистской пластикой и требованиями, выдвигаемыми к монументальной скульптуре. Характерно, что везде, кроме Англии (где конкурс преподносился как дань памяти и жест гуманитарного характера), конкурс понимался в качестве политически ангажированного мероприятия, 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 (рис. 3). 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».



Рис. 3. Памятник Воину-освободителю. Е. В. Вучетич, Я. Б. Белопольский. 1949 г. Трептов-парк, Берлин

Ведущим стилистическим направлением представленных на конкурс произведений стала абстракция. Победивший проект был, в этом смысле, исключением из общей тенденции. Редж Батлер, применяя смелую для того времени технику металлосварки, соединил в своей работе два образа — фигуративный и абстрактный. В нижней части композиции находится группа из нескольких человеческих фигур, которые накрываются намного большей по масштабу гигантской башнеподобной конструкцией. Произведение Р. Батлера по сравнению с абстрактными эскизами, получившими второй приз, выглядело значительно 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 конкурсной экспозиции была в целом отрицательной, поскольку эскиз воспринимался скорее абстрактно-конструктивистским произведением, что вызывало явное противоречие с декларированной в его теме гуманистической идеей. Разница между решением жюри и реакцией публики была столь велика, что в итоге конкурс завершился фактически ничем. Памятник Неизвестному политическому заключенному остался всего лишь проектом, макет которого сейчас хранится в лондонской Галерее Тейт (рис. 4). В широком смысле вся эта история обозначила глубокий разрыв между устремлениями современного искусства и вкусами общества, для которого и предназначается масштабная мемориальная скульптура.

Возможно, наиболее яркий и внешне впечатляющий образец мемориала послевоенного времени был предложен советским искусством. Он, прежде всего, характеризовался реалистическим характером художественного решения с акценти-



Рис. 4. Эскиз памятника Неизвестному политическому заключенному. Р. Батлер. 1951 г. Галерея Тейт, Лондон

ровкой внешней экспрессии и выражением пластических идей через подавляющий гигантизм масштаба. В связи с этим необходимо заметить, что Советский Союз в послевоенный период распространил всю полноту своего влияния и на государства Восточной Европы — в том числе и на изобразительное искусство этих стран. Путь, согласно которому скульптура использовалась предвоенными диктатурами, и который был продолжен новым, послевоенным разделением мира, внес в этот вид искусства политическое измерение. Пафосный реализм скульптуры Советского Союза и нацистской Германии, образно отражавший идеи этих режимов, ассоциировался с конкретными политическими доктринами, что в значительной степени способствовало скептическому отношению к данному способу художественного выражения в послевоенном искусстве стран Западной Европы и США. В то же время именно фигуративный способ пластической репрезентации оставался наиболее адекватным и понятным путем обращения к широкой аудитории, что показывают первые примеры западноевропейской монументальной скульптуры послевоенного времени, включая упоминавшиеся произведения О. Цадкина и Г. Мура.

Отдельное явление в данном контексте — монументальная скульптура Германской Демократической Республики, где она в большинстве случаев была вариантом аналогичного вида скульптуры советской. Во всяком случае, так можно говорить применительно к памятникам, среди которых выделяются три важные группы. Две из них — это мемориалы советским воинам и памятники коммунистическим вождям. И в том, и в другом случае создателями этих произведений зачастую были мастера из Советского Союза, и очевидно, что присутствие этих изваяний на улицах и площадях было прежде всего доказательством триумфа СССР над нацистской Германией: памятник Воину-Освободителю в Трептов-парке, Мемориал павшим советским воинам в Тиргартене (Л. Е. Кербель, В. Е. Цигаль, арх. Н. В. Сергиевский, 1945). Подобными же качествами отличались и восточногерманские монументы В. И. Ленину, И. В. Сталину, К. Марксу и Ф. Энгельсу (большинство из них до наших дней не сохранилось). В ГДР был еще и третий важный жанр, связанный с монументальной скульптурой, — мемориалы жертвам нацизма. К ним относится в первую очередь комплекс в Бухенвальде, в центре которого возвышается огромная скульптурная композиция ведущего скульптора ГДР Фрица Кремера (рис. 5). Мемориал был полностью закончен к началу 1960-х годов и удостоился высокой оценки не только в ГДР, но и в СССР. В 1966 г. в издательстве «Искусство» был выпущен посвященный ему альбом с предисловием Константина Симонова и переведенными на русский язык статьями немецких искусствоведов. Пафос публикаций о работах Ф. Кремера и других скульпторов — участников художественного оформления Бухенвальдского комплекса весьма примечателен в контексте проблематики мемориализации.

Один из авторов текстов к альбому, Хайнц Людеке, пишет: «Четыре скульптора, участвуя в создании Бухенвальдского мемориального ансамбля, сумели не только теоретически, но и в творческой практике освободиться от тех оков, которые еще и поныне мешают многим художникам стать на путь социалистического реализма» [2, с. 8]. Ему вторит Эберхард Бартке: «“Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его” — этим тезисом Карла Маркса в применении к искусству руководствовался Кремер все годы работы над памятником, и этот тезис определил окончательную концепцию его содержания и формы. <...> Кремер должен был найти ответ на вопрос: “Что отвечает духу анти-



Рис. 5. Скульптурная композиция мемориального комплекса в Бухенвальде. Ф. Кремер. 1954–1958 гг.

фашистской борьбы?» Страдания, муки, физические и духовные лишения узников, ужас перед печами для сжигания и душегубками, истерзанные тела? Эти страшные факты скульптор не имел права забыть — они обвиняли. Но разве только в этом правда? Разве можно замолчать героическую самоотверженную борьбу и ее победоносный исход? <...> Новые черты искусства, которые перед нами раскрываются, являются выражением нового художественного метода — метода социалистического реализма. Итак, дискутировать о том, существует ли у нас социалистический реализм, теперь уже не приходится» [2, с. 33]. Характерно, что для авторов процитированных текстов о мемориале в Бухенвальде (а также, видимо, для участвовавших в его создании скульпторов) центральной темой увековечивания была не память о жертвах, а память о подвиге заключенных, в первую очередь коммунистов. Идея образов скульптур Ф. Кремера отчетливо позитивна — их возвышенно-героический характер говорит прежде всего о победе одной идеологии над другой, коммунизма над фашизмом. Трагическое здесь замещается героическим, в результате чего Бухенвальдский мемориал становится сходным по форме и по смыслу с советскими военными монументальными комплексами.

История бухенвальдского мемориала продолжилась после объединения Германии, когда в 1995 г. на территории бывшего концлагеря появился памятный знак, созданный современным немецким художником Хорстом Хохайзелем. Он представляет собой вмонтированную в землю плиту, на которой написаны в алфавитном порядке наименования народов, представители которых погибли в Бухенвальде. Эта плита всегда имеет одинаковую температуру — 36,5°C. Объект напоминает о небольшом временном обелиске, который был воздвигнут в 1945 г. в Бухенвальде его бывшими узниками. Это один из наиболее интересных проектов, связанных с увековечиванием памяти жертв нацизма, — он обращен непосредственно к человеку, и, возможно, способен воздействовать намного сильнее, чем громадные монументальные фигуры Ф. Кремера.

Автор этого небольшого мемориального объекта был одним из тех художников, благодаря которым в немецком искусстве последних трех десятилетий сформировалась альтернативная концепция скульптуры, связанной с идеей мемориализации. На примере Памятника Неизвестному политическому заключенному было видно, что идея создания монумента нового типа потерпела поражение еще в начале 1950-х годов. Со временем, однако, появились примеры подлинной альтернативы традиционному памятнику. Они возникли в 1970-е — начале 1980-х годов в Западной Германии и были связаны с творчеством художников, работавших над проблемой увековечивания памяти Холокоста. Эти художники, намеренно шедшие вразрез с практикой традиционного мемориала, в итоге создали образцы того, что американский исследователь Джеймс Янг определил как контр-монументы (counter-monuments).

Общий смысл контр-монумента заключается в дискуссионном отношении к смыслу произведения в отличие от монумента традиционного, где тема выражена однозначно. Контр-монумент — одно из течений в сложной и разнообразной истории скульптуры второй половины XX — начала XXI века. Тема контр-монументов напрямую взаимосвязана с наиболее острыми аспектами проблематики «общественного искусства», в течение полувека остающимся объектом бесконечных споров и дискуссий. Автор концепции контр-монумента Дж. Янг говорил, что художники испытывают «глубокое недоверие к монументальным формам в свете их эксплуатации нацистами и стремятся максимальным образом отделить свое поколение от поколения убийц через образ памяти» [3]. Дж. Янг, размышляя о появлении контр-монументов, говорил о том, что их создание было следствием «немецкой мемориальной проблемы» [4], заключающейся в поиске художественно-пластической формы, которая привлекла бы внимание к национальным преступлениям. Нацисты широко использовали качества монументальности, крупномасштабности — многолюдные митинги, подавлявшую своим масштабом архитектуру А. Шпеера, неоклассическую скульптуру А. Брекера и Й. Торака как форму государственной пропаганды. То же можно сказать и о Советском Союзе. Эта практика привела к ассоциированию монументальных форм с тоталитарным обществом и в целом — к недоверию к самой форме монумента и к тем идеям, которые он может выражать. Традиционные памятники способны передать только яркий, хотя и ограниченный, художественный образ, но не могут воплотить в себе подлинно глубокое размышление о сложных исторических событиях, ведь монумент как бы подтверждает: мы сделали то, что должны были сделать — мы пытались ответить на определенные вопросы, и монумент стал нашим окончательным ответом. Для авторов контр-монументов было очевидно, что память о преступлениях нацизма должна оставаться вечной болью в общественном сознании, и никаких ее смягчений в принципе быть не может [5, p. 279].

Дж. Янг сформулировал концепцию контр-монумента в начале 1990-х годов в атмосфере теоретических дебатов о смысле современного монумента. В частности, он рассуждал о критическом отношении художника к памятнику вообще, об отказе от традиционной иконографии. Одна из основных идей Дж. Янга, с помощью которой он пытался обосновать альтернативные концепции создания мемориала, — теория «ревизионистского потенциала», который, якобы, заключен в традиционных монументах. В этом исследователь видит их опасность. Также, здесь имеет большое значение одно обстоятельство морально-этического толка, характерное исключительно для Германии и ее бывших союзников во Второй мировой войне. В работе

над увековечиванием памяти Холокоста художники оказались в затруднительном положении: фигурально, если не буквально, они являются детьми виновников катастрофы. Если память Холокоста отделяет их от «поколения убийц», могут ли они в то же самое время быть искренни в своем стремлении следовать интенции памяти? Вызов, который стоял перед ними, во многом был связан с «силой» традиционного монумента, его завершенностью, обманчивым ощущением совершенства, исходящим от него.

Иногда в текстах о современной скульптуре проскальзывает мысль о том, что монументы на самом деле разлучают нас с историей и смягчают наше отношение к ней; они могут скорее оказать «анестезирующее» действие, чем соединить нас с прошлым. Это почти как если бы память нуждалась в монументах, больше чем в нас, и как если бы наличие монумента было важнее исторической ответственности в обществе. Контр-монументы Холокоста не должны вызывать ощущения эстетического удовольствия, это было бы ложью, лицемерием по отношению к памяти. Контр-монументы зачастую недолговечны, в отличие от традиционных памятников. Их целью является напрямую воздействовать на людей, не утешать, а «сыпать соль на раны».

Один из наиболее известных контр-монументов — «Монумент против фашизма» (рис. 6) в Гарбурге, городе-спутнике Гамбурга, местный совет которого решил в 1983 г. объявить конкурс проектов на создание подобной скульптуры. Авторами победившего проекта были Йохен Герц и Эстер Шалев-Герц, предложившие установить в Гарбурге четырехгранную металлическую колонну высотой в двенадцать метров. Ее планировалось поставить таким образом, чтобы она со временем уходила в землю, постепенно, год за годом, исчезая из виду. Поверхность созданной в итоге композиции была покрыта свинцовыми листами, достаточно мягкими, чтобы можно было оставлять надписи. Это даже приветствовалось авторами: те, кто подходил к колонне, могли получить специальное стило для нанесения своей подписи



Рис. 6. Монумент против фашизма. Й. Герц, Э. Шалев-Герц, 1986 г. Гарбург

или какого-нибудь изречения. Смысл всего этого сводился к тому, что люди как бы подписывались под коллективным письмом в знак противодействия фашизму. По мере того, как колонна уходила под землю, становились доступными новые чистые поверхности для росписи. В конечном итоге, монумент полностью оказался под землей, оставив над ее поверхностью лишь небольшое возвышение, которое сейчас практически не видно.

Рядом с монументом был стенд с текстом на семи языках: «Мы приглашаем жителей Гарбурга и гостей города добавить свои имена к нашим. Делая это, мы обязуемся сохранять бдительность. Чем больше подписей будет нанесено на 12-метровую свинцовую колонну, тем глубже она будет уходить под землю. Однажды она полностью исчезнет из виду, и место Гарбургского монумента против фашизма окажется пустым. В итоге останемся только мы сами, кто подписался против несправедливости». Художники отвергли первоначальное предложение властей города поставить монумент в парке, вместо чего выбрали для его установки рабочий квартал — «уродливое пятно на теле Гарбурга, упакованное зданиями и задыхающееся от автомобильного движения» [6]. На монументе многие оставили свои подписи, как того требовало воззвание авторов, — залог памяти об опасности фашизма, однако в целом общественный отклик был неоднороден, в результате чего монумент мало походил на строгий памятник, оберегаемый обществом, на место коллективной скорби. На монументе возникали граффити и неонацистские призывы одновременно с воззваниями к ответственности и бдительности; соответствующим образом проявляли себя и агрессивно настроенные антифашистские группировки. С точки зрения авторов, роль памятника заключалась в том, чтобы расшевелить общественное мнение и заставить людей осознать личную волю в противодействии фашизму, и если этот призыв вызывал прямо противоположную реакцию, то тем показательнее был диагноз такого общества. Можно сказать, что изречения, оставленные на мягком свинце, непосредственно отражали глубинные настроения немецкого народа, все еще сомневающегося в оценке собственной истории.

Гарбургский монумент против фашизма был намеренно установлен в малопривлекательном, даже маргинальном пространстве, чтобы подчеркнуть свою временность, — в отличие от «вечных» памятников, вознесенных на пьедестал, огороженных решеткой, он приглашал людей, оставляющих надписи на свинцовой поверхности, подумать о целесообразности своего появления именно в это время в этой стране. Смысл этого контр-монумента заключается в напоминании, наставлении, призывании общества к осуществлению выбора. Подобный объект, контр-монумент — катализатор, не заключающий ответа на вопрос, а предлагающий путь сохранения бремени ответственности в сознании людей, посещающих его. Причем контр-монумент сам по себе (как произведение скульптуры) не является воплощением образа, отмеченного указанными качествами.

Другой пример контр-монумента — «Ашроттбруннен» («Фонтан Ашротта») в Касселе (рис. 7). Его история начинается в 1908 г., когда Зигмунд Ашротт, крупный немецкий предприниматель еврейского происхождения, вложил средства в создание фонтана рядом с кассельской Ратушей. Поскольку это был подарок еврею, нацисты демонтировали фонтан в апреле 1939 г., оставив только постамент. В течение трех следующих лет более трех тысяч кассельских евреев были отправлены в концлагерь, где были уничтожены. В 1980-х годах немецкое Общество охраны исторических



Рис. 7. Ашроттбруннен. Х. Хохайзель. 1987 г. Кассель

памятников инициировало попытку воссоздания фонтана, который увековечил бы основателей и благодетелей Касселя, в особенности Зигмунда Ашротта. Примечательно, что к этому времени почти никто из горожан уже не помнил об истории разрушенного фонтана, большинство считало, что он погиб во время бомбардировок в конце второй мировой войны. Утвержденный в итоге проект реконструкции предложил Х. Хохайзель, который попытался связать историю фонтана с ролью нового монумента в общественной жизни. По его замыслу старый фонтан был воссоздан в виде полый бетонной формы, некоторое время выставлялся в здании Ратуши, а затем был закопан вверх дном на месте, где до 1939 г. стоял Ашроттбруннен. Пустую, вывернутую наружу версию фонтана покрыли сверху стеклом так, чтобы люди могли ходить над закопанным монументом и видеть его внутреннюю пустоту, а также слышать шум воды, плещущейся на дне погребенного фонтана, на глубине 12 м.

Целью Х. Хохайзеля было воссоздание старого фонтана, но в том образе, который бы всем своим видом говорил об утрате, пустоте и об исторической боли, растворившейся во времени и забытой горожанами. Х. Хохайзель не хотел, чтобы его монумент ассоциировался с какой-то «удобной» идеей — политкорректности или искупления. История фонтана и история кассельских евреев не должна оказаться «смягченной» памятником, спокойным или эстетичным по форме. «Утопленный фонтан» для Х. Хохайзеля — «не является по сути мемориалом. Это образ истории, ниспровергнутой с пьедестала, призыв к прохожим вспомнить о мемориале в их собственных головах, в единственном месте, где можно создать мемориал». «Единственный путь, который я знаю, — говорил автор памятника, — сделать эту потерю максимально очевидной путем создания образа пустого пространства, демонстрируемого в месте, которое когда-то было занято» [3]. Добавим, что монумент «Ашроттбруннен» таит в себе очень интересную и неоднозначную идею — Х. Хохайзель



Рис. 8. Мемориал против войны и фашизма.
А. Хрдичка. 1988–1991 гг. Площадь Альбертины, Вена

оставил открытым вопрос, может ли фонтан однажды быть выкопан и вновь установлен на площади в первоначальном виде.

Среди других немецких памятников и мемориалов, близких по идее к концепции контр-монумента, выделяются «Место невидимого монумента» в Саарбрюккене (Йохен Герц, 1993), «Дорога прав человека» в Нюрнберге (Дани Караван, 1993) и «Библиотека. Мемориал сожжению книг нацистами» в Берлине (Миха Ульман, 1995).

Надо заметить, что в современном мире и в Германии в частности достаточно много и вполне традиционных монументов, связанных с «больными» темами истории. Все они, даже если имеют необычную форму, обладают полным набором качеств монументальной скульптуры — они прочны, приподняты своим масштабом, и зачастую опираются на постамент, психологически придающий им роль доминанты. Среди них выделяется, например, «Мемориал против войны и фашизма» австрийского скульптора Альфреда Хрдички на площади Альбертины в Вене (1988–1991) (рис. 8). Монумент состоит из нескольких композиций белого камня, в формах которых угадываются искореженные фигуры людей. Эти фигуры «втиснуты» в блоки камня, по силуэту ассоциирующиеся с обломками зданий. Экспрессивные формы скульптуры А. Хрдички в своей идейно-образной основе имеют реальные исторические события, связанные с периодом аншлюса Австрии и последующей Второй мировой войной. В то же время форма этого произведения (точнее, произведений, объединенных в единую пространственную композицию) слишком сложна для восприятия неподготовленным зрителем, тем более что мемориальный характер здесь не вполне очевиден. В случае с работой А. Хрдички в большей степени можно говорить об особенностях авторской художественной манеры, его индивидуальном понимании темы, чем о том, насколько данный монумент успешен в контексте общественного восприятия. К сожалению, замечательные сами по себе скульптуры А. Хрдички на площади Альбертины в лучшем случае выглядят современным декоративным дополнением к сложившемуся городскому ансамблю, в худшем — вызывают резкое неприятие у людей, болезненно воспринимающих любое обращение к темам войны,



Рис. 9. Дом. Р.Уайтрид. 1993 г. Лондон. Демонтирован

Холокоста и репрессий против инакомыслящих. Некоторые влиятельные общественные деятели были оскорблены этим произведением, воспринимая его форму как карикатурную и недостаточно почтительную к памяти жертв, что, конечно же, несправедливо по отношению к работе талантливого художника [7, р. 384].

После развернувшейся в 1990-е годы бурной дискуссии по поводу «неудачного» и «оскорбительного» монумента А. Хрдички было выработано решение о проведении конкурса на новый мемориал. Причем он должен был быть посвящен не обобщенным идеям памяти о войне и периоде нацизма, а непосредственно жертвам нацистского режима — австрийским евреям, погибшим в 1930–1940-х годах. В итоге было решено доверить осуществление этого непростого замысла молодой британской художнице Рейчел Уайтрид, незадолго до этого получившей известность благодаря некоторым оригинальным работам.

Р. Уайтрид предлагает в своем творчестве вариант «общественной скульптуры», основанной на принципах нового пространственного искусства, энвайронмента, с подчеркнутым вниманием к специфике места, в которое помещено произведение. Наиболее известной ее работой является «Дом» (1993) (рис. 9). Расположенный в одном из лондонских скверов и впоследствии демонтированный, этот крупноформатный объект являлся своеобразным мемориалом разрушения одного из районов лондонского Ист-Энда. Он представлял собой массивную форму, образованную путем заливания бетоном внутреннего пространства типового викторианского двухэтажного дома, который затем был разрушен вместе с окружающими зданиями. То, что получилось в результате, слепок дома изнутри, является как бы его «духом», запечатленным в материале. Другие произведения Р. Уайтрид также представляют примеры «призраков» архитектуры, созданных аналогично «Дому», или путем продолжения какого-либо сооружения призрачной достройкой из прозрачного пластика («Водонапорная башня», 1999, Нью-Йорк). Надо отметить, что по отношению к «Дому» определение «общественная скульптура» в идейном плане более чем относительно. По сути, он является постмодернистским «симулякром» конкретного пространства в виде зафиксированного (отлитого в бетоне) факта его уничтожения. С одной стороны, он связан с конкретикой общественного пространства, с другой — он в большей степени имеет отношение к размышлениям о при-

зрачной, темной стороне событий и жизни в целом, что вряд ли может найти отклик в восприятии большого количества людей.

Судьба «Дома» сложилась таким образом, что его снесли из-за общественного недовольства этой странной постройкой, портящей вид на пустырь, где предполагалось устроить парк. Тем более стены произведения сплошь покрыли граффити, что придавало его форме скорее отталкивающий облик. Р. Уайтрид так говорила о судьбе своего произведения: «Я часто думаю о “Доме”, тем более что часто проезжаю мимо того места, где он находился. Я думаю, что если бы он все еще стоял там, он выглядел бы удручающе, был бы полностью покрыт граффити, и я уверена, что в итоге должен был быть разрушен. Люди были жестоки к нему, вне зависимости от того, нравился он им или нет. Они писали на нем любовные послания, в конце концов “Дом” был полностью покрыт надписями. Он представлял собой печальное зрелище. Если бы мы могли его охранять, возможно, все было бы в порядке. Что действительно меня огорчает — это то, что у него не было никакой возможности стать невидимым. Он должен был все время бороться за свою жизнь. Невозможно было сохранять спокойствие, находясь рядом с ним» [8, р. 47].

Многие другие скульптуры Р. Уайтрид по своим смысловым качествам являются продолжением идеи «Дома». Они таким же образом говорят о несуществующем пространстве как некоем призраке. Данному ощущению способствуют и материалы, с которыми работает Уайтрид, — белый гипс, светлый бетон или прозрачная обезвоженная резина, визуально сближающие скульптурные «призраки» с образами привидений из современной массовой культуры. Надо заметить, что благодаря своему «симуляционному» характеру ее работы все-таки в основном относительно лояльно воспринимаются публикой. Художница объясняет это следующим образом: «Я думаю, что одна из причин успеха моего творчества заключается в том, что оно касается каждого. Люди боятся современного искусства. Они чувствуют, что не могут понять его, не хотят понимать его, и это создает эмоциональный барьер. Поскольку многие из моих работ связаны с тем, что есть у каждого, включено в повседневную жизнь, они заставляют людей о чем-то думать» [8, р. 47].

Возвращаясь к теме венского мемориала Холокоста, необходимо уточнить, что помимо создания пространственных объектов, Р. Уайтрид — автор инсталляций, помещенных и в закрытое, интерьерное пространство. Среди них выделяются произведения, выполненные на тему библиотек, точнее их потусторонней сути. Р. Уайтрид видит в книжных полках некоторое сходство с рядами надгробий, и в книге — метафору ушедшей жизни. Возможно, поэтому эти ее инсталляции создают довольно-таки напряженное впечатление. Нечто подобное она воплотила в Вене, создав композицию, получившую неофициальное название «Безымянная библиотека» (рис. 10). Монумент на Еврейской площади можно издали принять за архитектурную постройку, светлый каменный или бетонный павильон прямоугольной формы с выделяющимися в нем дверями. При близком рассмотрении оказывается, что двери эти — ложные, как в древнеегипетских гробницах, так называемых мастабах. Сравнение это неслучайно, его подтверждение можно найти в высказываниях Р. Уайтрид: «В юности я проводила много времени в залах Древнего Египта в Британском музее. У меня даже есть работа под названием “Ложные двери”, в некотором смысле интерпретация аналогичных форм в египетском искусстве. Она представляет собой две двери, собранные из шести гипсовых блоков, стоящие прямо у стены. Сделано



Рис. 10. Монумент памяти Холокоста (Безымянная библиотека). Р. Уайтрид. 2000 г. Еврейская площадь, Вена

это таким образом, что вы видите как бы изнанку входа, его обратную сторону. Это очень простая вещь. Что касается ложных входов, я подразумеваю здесь нечто вроде абсолютного ничто, что, однако, производит впечатление, если вы посмотрите на них с разных сторон. Я полагаю, в этом есть что-то от влияния Египта» [8, р. 42].

Стены этой «гробницы» представляют собой как бы слепки с книжных полок, хотя на самом деле все не так просто. Мы смотрим на эти «книги» и эту «библиотеку» как бы со стороны стен и видим обратные от корешка стороны книг. Перед нами — запечатленный в светло-сером бетоне муляж концентрированного знания, навсегда ушедшего в иной мир. Интересно также и то, что технология создания монумента сама по себе была связана с уничтожением книг. Р. Уайтрид покупала подержанные издания в твердых переплетах и на их основе изготавливала гипсовые формы для последующих бетонных отливок. Специфика этой авторской техники такова, что книга, пропитанная гипсом, как бы умирает, отдавая свою «душу» скульптурному объему. Все это очень символично и глубоко по замыслу, хотя и не вполне понятно для неподготовленного зрителя. Важен еще и тот факт, что «Безымянная библиотека» возведена непосредственно над остатками фундаментов средневековой синагоги, уничтоженной еще в XV веке. Таким образом, этот памятник связывает тему Холокоста середины XX столетия с преступлениями против еврейского народа, совершенными в той же блистательной Вене задолго до появления в ней фашизма и нацизма.

Памятник, созданный Р. Уайтрид в столице Австрии, представляет собой альтернативную форму монументальной скульптуры, в некоторой степени сближающуюся по концепции с контр-монументами, но по форме и масштабу апеллирующую также и к традиционной эстетике мемориального сооружения. Большой радикальностью характеризуется крупнейший мемориальный проект последних лет в объединенной Германии — берлинский Памятник жертвам Холокоста (точное название — Мемориал памяти убитых евреев Европы) (рис. 11). Идея его строительства возникла еще в конце 1980-х годов, однако осуществилась лишь в начале 2000-х. Утвержденный в итоге проект американского архитектора Питера Айзенмана был

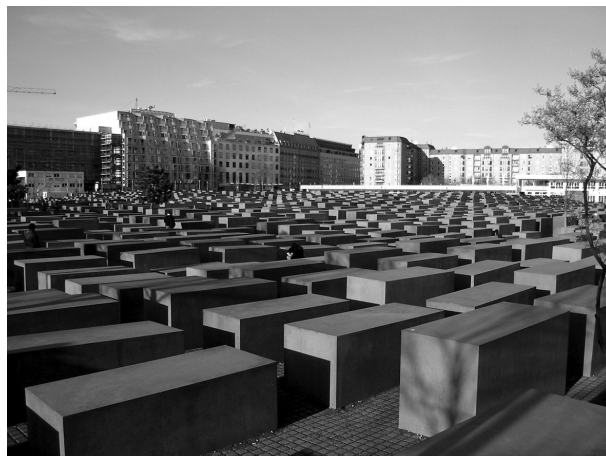


Рис. 11. Памятник жертвам Холокоста (Мемориал памяти убитых евреев Европы). П. Айзенман. 2005 г. Берлин

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 — идею претворенной в жизнь вечности. С другой стороны, его явный антиэстетический диссонанс с окружающим ландшафтом свидетельствует о том, что авторы руководствовались идеями, далекими от интенций традиционной мемориальной пластики. Этот монумент, неорганичный и несоразмерный всему, что его окружает, говорит таким образом о вещах, которые нельзя забывать и которые нельзя увековечивать в какой-либо эстетичной форме.

К этому мемориалу Германия шла долго, и знаменательно, что осуществиться он смог только после ее объединения, когда и в ФРГ, и в ГДР уже была своя, почти полувековая история воплощения в жизнь различных проектов, связанных с идеями мемориализации, увековечивания. Итоговый его вариант возник после достаточно долгих обсуждений многочисленных конкурсных проектов, среди которых выделялись весьма радикальные предложения. Например, Х. Хохайзель призывал уничтожить Бранденбургские ворота в знак того, что память Холокоста невыразима средствами искусства [9, р. 1]. Рудольф Герц и Рейнхард Мац предлагали выложить булыжником километр дороги на одном из немецких автобанов, строившихся в период нацизма, а Герхард Мерц — соорудить в центре Берлина «Открытый мавзолей», гигантскую дыру в земле. Проект Дани Каравана представлял собой сквер в форме звезды Давида, усеянный желтыми цветами.

Построенный в итоге мемориал — это огромное «поле стел» в центральной части столицы Германии. 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. Единственное объяснение его концепции заключается в отвлеченных, даже абстрактных словах П. Айзенмана: «Опыт быть настоящим в настоящем, вне

конвенциональных маркировок опыта, потеряться в пространстве, стать нематериальной материальностью: в этом мемориале заложена неопределенность» [4].

Неопределенность крупнейшего европейского мемориала памяти жертв Холокоста оставляет много вопросов как для исследователей современных монументов, так и для их потенциальных авторов. В современном западном обществе, очевидно, только такая форма мемориала единственно возможна. Она ставит вопрос, не предлагая определенного ответа на него и перенося попытку этого ответа в сферу общественных дискуссий. Таким образом, искусство и архитектура, будучи вне идеологии, участвуют в живом ходе истории и, воплощаясь в подобных формах, призывают нас к размышлению. Актуально ли подобное отношение к монументальной форме в современной России? С одной стороны, у нас достаточно примеров индивидуальных попыток создания альтернативных памятников, хотя и существующих, скорее, в проектах. Проблема в том, что современное российское общество не имеет четкой ценностной ориентации, относительно которой можно было бы прогнозировать реакцию на общественный монумент. К тому же наша публика в целом негативно настроена по отношению к любой новой художественной форме, во многом из-за своей неосведомленности и замкнутости. При этом надо понимать, что обновление здесь необходимо, тем более что язык искусства в принципе может быть понятен всем. Возможно, в обозримом будущем можно будет говорить и о российской версии монументов, побуждающих публику к плодотворной дискуссии, а не диктующих ей прописные истины. В настоящее время это только фантазии, но ведь в нашей стране возможно все, так что поживем — увидим.

Литература

1. Moore H. Writings and Conversations / ed. by A. Wilkinson. Berkeley: University of California Press, 2002. 320 p.
2. Бартке Э., Кухирт У, Людеке Х. Памятник в Бухенвальде / пер. с нем. Д. Аркиной. М.: Искусство, 1966. 98 с.
3. Holocaust monuments and counter-monuments. URL: http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203659.pdf (дата обращения: 28.10.2014).
4. Barris R. Architectures of memory and counter-memory: Berlin and Bucharest. URL: <http://www.radford.edu/rbarris/research/Architectures%20of%20Memory%201.pdf> (дата обращения: 28.10.2014).
5. Young J. E. The counter-memorial: Memory against itself in Germany today // *Critical Inquiry*. 1992. Vol. 18, N 2. P. 267–296.
6. Miles M. Remembering the unrememberable — the Harburg monument against fascism (Jochen and Esther Shalev Gerz, 2009) // *Dokumentas, Straipsnis leidinyje: Meno istorija ir kritika*. 2010. N 6. P. 63–71.
7. Widrich M. The willed and the unwilling monument. Judenplatz Vienna and Riegl's Denkmalpflege // *Journal of the Society of Architectural Historians*. 2013. N. 3. P. 382–398.
8. Whiteread R. Carving space: interview with D. Silvester // *Tate*. 1999. N 17. P. 40–47.
9. Young J. E. Memory and counter-memory. The end of the monument in Germany // *Harvard design magazine*. 1999. N 9. P. 1–10.

Статья поступила в редакцию 12 ноября 2014 г.

Контактная информация

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