

А. О. Котломанов

АНТИФАШИСТСКИЕ МЕМОРИАЛЫ ЗАПАДНОЙ ГЕРМАНИИ 1980-х ГОДОВ: К ПРОБЛЕМАТИКЕ АНТИМОНУМЕНТА В СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ

Концепция антимонумента (антипамятника) — одна из наиболее актуальных в скульптуре послевоенной Европы и США. Антимонументы представляют собой своеобразную форму альтернативы традиционному памятнику, чей внешний вид и способ выражения идеи, благодаря негативному историческому опыту, с 1940-х годов ассоциировался на Западе с искусством тоталитарных режимов, нацистской Германии и Советского Союза. Потребность выражения в искусстве общественно значимых идей диктовала необходимость появления принципиально нового типа крупноформатной скульптуры — впоследствии, уже в начале 1990-х годов, она получила название «антимонумент».

В России из-за долговременной изоляции от мирового художественного процесса до сих пор существует один-единственный тип пластики большого масштаба — монумент традиционный, образно-аллегорически передающий идеи исторической или общественной значимости. Из-за маргинального статуса современного российского искусства новые формы крупной скульптуры пока невозможны в нашей стране: для этого нужны целая система общественной, частной и государственной поддержки, а также понимание обществом того, что каждое время имеет свой неповторимый художественный язык и устаревшие формы плохо принимаются новыми поколениями.

Из-за того что многие идеи современной художественной культуры до сих пор не имеют своей полноценной версии в российской ситуации и воспринимаются как нечто отвлеченное, понимание термина «антимонумент» («антипамятник») в России зачастую ошибочно. Встречаются случаи, когда с ним неверно ассоциируют чуть ли не весь скульптурный процесс послевоенного времени, который во многом строился по принципу отрицания предшествующей практики. Например, в начале 2011 г. в московском центре современной культуры «Гараж» стартовал курс лекций «Антипамятники. Зарубежная и российская скульптура после Второй мировой войны», автором которого является арт-критик Валентин Дьяконов. В аннотации к курсу лекций говорится: «Авангардные течения начала двадцатого века многое сделали для того, чтобы изменить традиционную роль скульптуры, избавив ее от четкой привязки к памятнику — т.е. напоминанию о каком-либо событии, будь то само существование человека (портретный бюст, статуя, выполненная при жизни), могильный памятник или древний миф (греческий или христианский). Появились “объекты”, “редимейды” и абстракции, на первый взгляд, мало напоминающие мемориальные комплексы прошлого. Авангардная форма стала крупной, монументальной уже после Второй мировой войны, на волне отталкивания от тоталитарного искусства двух противоборствующих стран — Германии и СССР... Может быть, даже самая абстрактная скульптура все равно памятник? Но чему?» [1]. Ошибочным здесь является то, что вся современная скульптура так или иначе унифицируется с точки зрения соответствия своей наиболее крупной форме — монументу. В этом смысле появление в 1910–1920-е годы новых форм пони-

мается именно как реакция на традиционный памятник, лишь одну из форм скульптуры, в то время как тогда говорилось о радикальном обновлении пластического языка в целом. «Монументальный централизм» здесь, повторяем, ошибочен, хотя и не лишен определенной логики для человека, мало знакомого с процессом создания скульптуры в первой и второй половине XX столетия. Первые герои этого лекционного цикла — Ники де Сан-Фалль, Энтони Каро и Дональд Джадд — далеко не самые удачные фигуры для иллюстрации подобного рода заключений. Они посвящали себя в первую очередь сугубо художественным вещами и проблематика памятника—антипамятника (связанная чаще всего с откликом на такие болезненные темы, как память о Холокосте) вряд ли когда-либо стояла у них на первом месте.

Антимонумент, или антипамятник, — всего лишь одно из направлений в очень сложной и разнообразной истории скульптуры второй половины XX в. Его появление связано прежде всего с послевоенной Германией и Австрией. Авторами наиболее интересных антимонументов являются художники далеко не первой величины, поскольку главных героев истории послевоенной скульптуры, начиная от Мура и Джакометти и заканчивая Гормли и Кунсом, в меньшей степени занимали социально-исторические идеи, подходящие для выражения в виде памятника или антипамятника. Возникновение антимонумента непосредственно связано с таким направлением современного художественного мышления, как «общественное искусство», которое уже в течение полувека было и остается ареной бесконечных споров и дискуссий.

«Общественное искусство» (и «общественная скульптура» в частности) является искусством пространств без какого-либо определенного собственника, мест «общественного пользования». «Общественное искусство» не может находиться в пределах частной галереи, в доме, оно исключает владельца — частного или корпоративного. В противоположность «музейному» искусству оно, помимо собственно эстетической ценности, обладает неким объединяющим началом. В этом смысле наиболее очевидным примером «общественной скульптуры» является мемориал. Однако после Второй мировой войны мемориал как вид монументальной скульптуры оказался на перепутье различных идеологических и творческих устремлений. Возможно, наиболее яркий и внешне впечатляющий образец мемориала послевоенного времени был предложен советским искусством. Он, прежде всего, характеризовался реалистическим характером художественного решения с акцентировкой внешней экспрессии и выражением пластических идей через подавляющий гигантизм масштаба. 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 искусстве Западной Европы и США. В то же время именно фигуративный способ пластической репрезентации оставался (и остается по сей день) наиболее адекватным и понятным путем обращения к широкой аудитории. В этом смысле характерен один из наиболее известных примеров, связанных с историей «общественного искусства», — прошедший в Лондоне конкурс на проект Памятника неизвестному политическому заключенному (1951), который должен был стать альтернативой советским военным монументам. В итоге памятник так и не был установлен, и это во многом означало, что монумент нового типа — наиболее амбициозный вариант «общественного искусства» — практически неосуществим.

Как видим, интенция создания монумента нового типа потерпела поражение еще в начале 1950-х годов. Идея, однако, осталась в подвешенном состоянии, пока, уже в начале 1980-х годов, в Западной Германии не возникли примеры подлинной альтернативы традиционному памятнику — и в смысле формы, и в плане концепции. Они были связаны с творчеством художников, работавших над проблемой увековечивания памяти Холокоста и намеренно шедших вразрез с практикой традиционного мемориала. В итоге они создали примеры того, что американский исследователь мемориалов Холокоста Джеймс Янг определил как антимонументы (counter-monuments) [2, p. 218].

Янг говорил, что эти 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]. Нацисты широко использовали качества монументальности, крупномасштабности — многотысячные митинги, подавляющую своим масштабом архитектуру Шпеера, неоклассическую скульптуру Брекера и Торака как одну из форм 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.

Джеймс Янг сформулировал концепцию антимонумента в начале 1990-х годов в атмосфере 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 Янга, при помощи которой он пытался обосновать альтернативные концепции создания мемориала, — теория «ревизионистского потенциала», опасность которого якобы заключена в традиционных монументах. Это умозаключение базируется на мысли о том, что традиционные памятники способны передать только яркий, хотя и ограниченный, художественный образ, но не могут воплотить в себе подлинно глубокое размышление о сложных исторических событиях.

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. Монумент как бы подтверждает: мы сделали то, что должны были сделать; мы пытались ответить на определенные вопросы, и монумент стал нашим окончательным ответом.

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 в большей степени 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. Для художников (в особенности немцев), создавших в итоге антимонументы, было очевидно, что память Холокоста должна оставаться вечной болью в общественном сознании, и никаких ее смягчений в принципе быть не может. Антимонументы Холокоста не должны вызывать ощущения эстетического удовольствия, это было бы ложью, лицемерием по отношению к памяти. Антимонументы зачастую недолговечны, в отличие от традиционных памятников. Целью их является прямое воздействие на людей, не утешение, а, скорее, вызывание чувства дискомфорта.

Один из наиболее известных антипамятников — монумент против фашизма, появившийся 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 (Jochen Gerz) и Эстер Шалев-Герц (Esther Shalev-Gerz). Проект подразумевал создание четырехгранной стальной колонны высотой в двенадцать метров. Ее планировалось установить таким образом, чтобы она со временем уходила в землю, постепенно, год от года, исчезая из виду. Внешняя поверхность созданной в итоге композиции была покрыта свинцовыми листами, которые позволяли ей оставаться достаточно мягкой, чтобы на ней можно было оставлять надписи. Это даже приветствовалось авторами: те, кто подходил к колонне, могли получить специальное стило для нанесения своей подписи или какого-нибудь изречения. Смысл всего этого сводился к тому, что люди (из которых формируется общество) как бы подписываются под коллективным письмом в знак противодействия фашизму. 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» [4]. По мере того как колонна уходила под землю, она открывала новые чистые поверхности для надписей. В конечном счете монумент полностью оказался под землей, оставив над ее поверхностью лишь небольшое возвышение, которое сейчас практически не видно.

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» [4]. 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.

Возможно, с точки зрения создавших монумент художников, 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. Если часть этих надписей имела фашистский характер, то это только подтверждало тезис о необходимости сплочения общества перед угрозой фашизма.

Гарбургский монумент против фашизма был намеренно установлен в столь малопривлекательном, даже маргинальном пространстве, чтобы подчеркнуть его временность, — в отличие от «вечных» памятников, поставленных за ограждение, вознесенных на пьедестал, он приглашал людей, оставляя надписи на поверхности, подумать о целесообразности своего появления именно в это время в этой стране. Смысл подоб-

ного антимонумента заключается в напоминании, настаивании, призвании общества к осуществлению выбора. Подобный объект, антимонумент — катализатор, не содержащий ответ на вопрос, а предлагающий путь сохранения бремени ответственности в сознании людей, посещающих его. Причем антимонумент сам по себе (как произведение скульптуры) не является воплощением образа, отмеченного указанными качествами.

Другой пример антимонумента — «Ашроттбруннен» (Aschrott- Brunnen Monument, Фонтан Ашротта) в Касселе. 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 еврея, нацисты демонтировали фонтан в апреле 1939 г., оставив только постамент. В течение трех следующих лет более трех тысяч кассельских евреев были отправлены в концлагеря, где были уничтожены. В 1980-е годы немецкое Общество охраны исторических 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 считали, что он погиб во время бомбардировок в конце Второй мировой войны.

Автором победившего проекта был кассельский художник Хорст Хохайзел (Horst Hoheisel), который попытался учесть и историю фонтана, и роль нового монумента в общественной жизни. Хохайзел планировал воссоздать старый фонтан в виде полой бетонной формы, некоторое время выставлять его в здании Ратуши, а затем закопать вверх дном на месте, где до 1939 г. стоял фонтан Ашротта. Эту пустую, вывернутую наружу версию фонтана следовало покрыть сверху стеклом, так чтобы люди могли ходить над закопанным монументом и видеть его внутреннюю пустоту. Они могли бы также слышать шум воды, плещущейся на дне погребенного фонтана, на глубине 12 метров под землей.

Целью Хохайзеля было воссоздание старого фонтана, но в том образе, который всем своим видом говорил бы об утрате, пустоте и исторической боли, растворившейся во времени и забытой горожанами. Реконструкция фонтана в его оригинальной форме была бы тем, что некоторые из авторов антимонументов называли *Widergutmachen* (мнимым исправлением), тем, что просто реконструирует внешнюю форму, создает некий муляж, лишенный внутренней осмысленности.

Хохайзел также 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. Для Хохайзеля «утопленный фонтан» «не является по сути мемориалом. Это образ истории, ниспровергнутой с пьедестала, призыв к прохожему 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. Вместо постоянного поиска того, что может объяснить или интерпретировать утерянное, я предпочитаю представлять потерю в виде исчезнувшей формы. Рефлексивное вслушивание в пространство пустоты, в негатив безвозвратной формы, где слышатся отголоски памяти потерянно-го, является наиболее уместным вариантом мемориала» [4]. Добавим, что монумент

«Ашроттбруннен» таит в себе очень интересную и неоднозначную идею — Хохайзель оставил открытым вопрос о том может ли фонтан однажды быть выкопан и вновь установлен на площади в первоначальном виде [5].

Если провести сравнение между этими наиболее яркими примерами антимонументов, то становится очевидным: одной из особенностей антимонумента как жанра является то, что до сих пор примеры его создания — это всего лишь эксперименты, и вряд ли их наличие в совокупности выражает тенденцию. Апелляция авторов подобных антипамятников к обществу во многом построена на провокации, риске, поскольку до сих пор не найдено адекватной формы выражения в современном искусстве идей, способных объединить общество в размышлении над исторической или социальной проблемой. Антимонументы — это примеры художественного поиска, а не достижения. Равноценной альтернативы традиционному монументу до сих пор не придумано.

Литература

1. Дьяконов В. Н. Антипамятники. Зарубежная и российская скульптура после Второй мировой войны. Ники де Сан-Фаль // Центр современной культуры «Гараж». URL: <http://garageccs.com/events/lectures/17372.phtml> (дата обращения: 25.03.2011).
2. Causey A. Sculpture since 1945. Oxford: Phaidon, 1998. 304 p.
3. Holocaust monuments and counter-monuments. URL: http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203659.pdf (дата обращения: 25.03.2011).
4. Counter-monuments // Facing history and ourselves: memory, history & memorials. URL: <http://www2.facinghistory.org/campus/memorials.nsf/0/0E862768014D1FE985256E3E004F50E6> (дата обращения: 25.03.2011).
5. Sigel P. Counter-monuments — criticising traditional monuments // Contemporary monument concepts in Germany. URL: <http://www.goethe.de/kue/arc/dos/dos/zdk/en204638.htm> (дата обращения: 25.03.2011).

Статья поступила в редакцию 12 апреля 2011 г.