

МЕМОРИАЛЫ НАШЕГО ВРЕМЕНИ. АНТОЛОГИЯ

УДК 727.03:069

ББК 85.11:79.1

А.И. Хомяков*Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия***Аннотация**

В статье анализируются содержательные, образные и планировочные особенности проектирования ряда мемориально-музейных комплексов (ММК), ставших воплощением зримого облика разных регионов и стран. В предыдущей статье этой серии давалась характеристика появления первых мемориалов XIX-XX века. В данной части рассматриваются объекты, построенные с момента окончания Второй мировой войны как в традиционной школе, так и новаторские их воплощения последних десятилетий¹.

Ключевые слова: топография истории и её архитектурно-художественные решения, мемориальные парки, памятные места и памятники

THE MEMORIALS OF OUR TIME. ANTHOLOGY**A.I. Khomyakov***Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia***Abstract**

The paper considers the content, imagery and planning features of the design of a number of memorial and museum complexes (MMK) that have become the embodiment of the visible appearance of regions and countries. In the previous article of this series the characteristics of the appearance of the first memorials of the XIX-XX century were given. This part deals with the objects built since the end of the Second World War both in the traditional school and their innovative incarnations of the last decades².

Keywords: topography of history and its architectural and artistic solutions, memorial parks, memorial sites and monuments

Советские мемориалы

Со времен окончания Второй мировой войны первенство в области мемориализации полностью перешло к победителям-союзникам, и, в первую очередь, к СССР. От Волги до Берлина и Вены стали возводиться разного рода скромные и грандиозные памятники, монументы и мемориальные комплексы. Над их созданием трудились лучшие отечественные скульпторы, художники, архитекторы и инженеры. Их общими усилиями образ советского воинского мемориала был доведён до совершенства и в общественном сознании сложился в единый устойчивый образ – патетического и драматического памятника-мемориала войне.

¹ **Для цитирования:** Хомяков А.И. Мемориалы нашего времени. Антология // Architecture and Modern Information Technologies. – 2017. – №4(41). – С. 117-132 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/09_homjakov/index.php

² **For citation:** Khomyakov A.I. The Memorials of Our Time. Anthology. Architecture and Modern Information Technologies, 2017, no. 4(41), pp. 117-132. Available at: http://marhi.ru/eng/AMIT/2017/4kvart17/09_homjakov/index.php

Описанию этих сооружений посвящено немало трудов и публикаций. Поэтому подробно останавливаться на этом значительном явлении в истории отечественной (и мировой) архитектуры нет необходимости. Но задача этого исследования обязывает остановиться на упоминании и кратком описании и архитектурно-художественном анализе наиболее значительных, выразительных и знаменитых комплексов этого ряда.

Первым из них по праву может считаться мемориал «Воин-освободитель» в Трептов-парке в Берлине (скульптор Е.В. Вучетич, архитектор Я.Б. Белопольский, художник А.В. Горпенко, инженер С.С. Валерус). Это не только самый известный из трёх советских военных мемориалов в столице Германии, но и самый большой за пределами России (рис. 1).

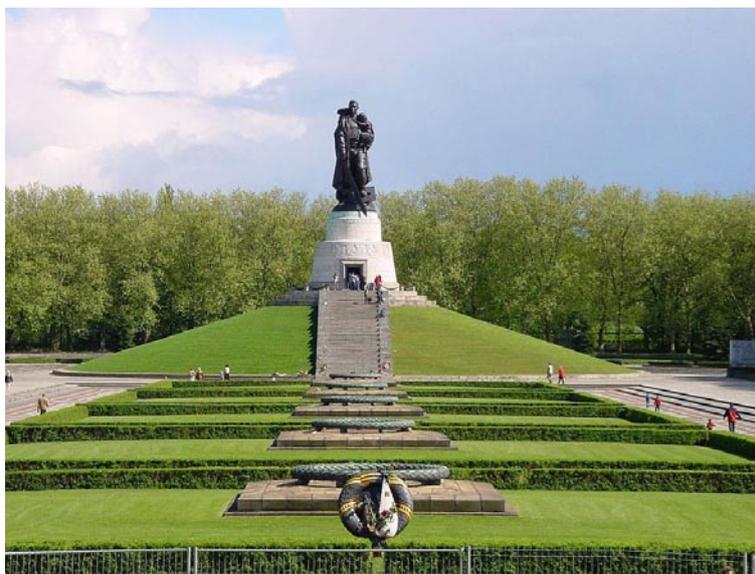


Рис. 1. Мемориал «Воин-освободитель». Берлин, Трептов-парк, 1950 г., арх. Я. Белопольский

Вторым, с учетом внушительного масштаба и силы художественного воздействия, является самый крупный отечественный военный мемориал, который возведён в Волгограде на Мамаевом кургане и посвящён «Героям Сталинградской битвы».

Эти памятники, как самые выдающиеся и, в тоже время, наиболее характерные представители мемориальных комплексов, дают представление о феномене возникновения подобного рода сооружений во многих столицах восточной Европы, их месте в культуре и степени воздействия на социальное сознание послевоенных десятилетий. Решения этих комплексов можно квалифицировать как новаторские по отношению к предшественникам, возникавшим за два-три десятилетия до них. Это, в первую очередь, связано с возвращением в лексикон крупной скульптуры и обильному применению декоративной и орнаментальной пластики.

Наряду с декором в этот лексикон входит принципиальная иносказательность и метафоричность. Известно, что Сталин приказал заменить в берлинском Трептов-парке, автомат ППШ на меч, что превратило скульптуру из реалистической в монументальную. Появилось второе прочтение композиции – опущенный в крепко сжатой руке меч, готовый в любое мгновение подняться. В дальнейшем тема поднятого меча была заявлена, а Волгограде и Магнитогорске по замыслу авторов меч ковался и был передан рабочим воину. Сходным нарративом в метафорическом ключе решены и другие известные советские военные мемориально-музейные комплексы: Мемориал Брестская крепость, Холм Славы в Ялте, Мемориал героям обороны Севастополя на Сапун-горе и многие другие.

Всё это было порождением тщательно культивируемой советской архитектуры, советским архитектурным мышлением 40-60-х годов XX века. Именно советские мемориальные комплексы принесли в восточную Европу первые образцы социалистического реализма, опиравшегося в архитектуре на неоклассику. Так стали появляться, хотя и менее помпезные, менее «многословные» мемориалы в Бухенвальде, Вене, Будапеште. В дальнейшем экспорт советской архитектуры охватил и остальные области в гражданском строительстве восточной Европы.

В последующие мирные десятилетия эволюция мемориально-музейных комплексов в целом прекратилась и застыла в этой патетической фазе. По инерции строились мемориалы прошедшей войне в Европе и США, но и они не отличались ни разнообразием, ни каким-либо новаторством. Как правило, они представляли собой стелы или обелиски, окруженные колоннадами или пропилеями, с аллеями, фланкированными массивными пилонами или тумбами. Всё это выполнялось в облегчённых версиях историзма или неоклассики. В умеренных объёмах продолжала присутствовать скульптура.

Эмоции из бетона

На этом фоне по-настоящему ярким явлением стали произведения сербского архитектора Богдана Богдановича, теоретика и представителя символично-романтического направления в мемориальной архитектуре. Критики, комментируя его произведения, говорили: «он заливает бетоном раны войны». Его жизненный путь насыщен богатыми событиями. Он был партизаном в годы войны с фашизмом, советником по культуре президента Югославии И.Б.Тито, председателем Союза архитекторов Югославии, профессором Белградского университета, дессидентом при Слободане Милошевиче. В юности он исповедовал сюрреализм, позднее разработал творческий метод «архитектурной эзотерики».

На протяжении 60-80-х годов XX века им создано более 20 мемориальных комплексов, посвящённых в основном борьбе Югославии с фашизмом. Но в полном значении его произведения трудно называть комплексами, так как они не соответствуют по своему функциональному составу традиционным схемам мемориальной типологии. В них нет, например, конкретной ограниченной территории комплекса, нет входной зоны, главного подхода, доминанты и фона, музея и много другого, чем отличается мемориально-музейный комплекс от других типов общественных комплексов. Его объекты чаще всего стоят на открытых полянах на фоне леса или просто на лугах. Они открыты к подходу и обзору со всех сторон. От других мемориальных ансамблей их отличает полная отрешённость от конкретных образов и отказ от работы с реалистичными формами. Резко критикуя, как теоретик и педагог, безликость современного зодчества страны, он активно призывал к возрождению образно-символических принципов архитектуры, вбирающих в себя, с одной стороны, достижения авангарда, а с другой – фольклорно-мифологические мотивы [1].

Все без исключения монументальные произведения Б. Богдановича отмечены романтической ассоциативностью художественных форм, динамизмом пространственной композиции и органичной связью с ландшафтом. Он нередко прибегает к обобщённо-символической трактовке классических и народных архитектурных мотивов (волют, капителей, фрагментов колонн и т.п.) и стилизованных растительных форм. Его работы выглядят загадочно и мистически. Они с трудом поддаются аналитике и описанию. Их надо просто видеть и постигать на подсознательном уровне (рис. 2).

Богдан Богданович создал мемориалы, которые резко отличаются от других памятников периода социализма тем, что они обращаются к архетипическим образам и призваны побудить зрителя к размышлениям и переживаниям. Можно сказать, что произведения Богдановича как бы лишены художественного декора, но они сами являются

произведениями монументально-декоративного искусства и тем самым достаточны для адекватной расшифровки.



Рис. 2. Монумент «КЦ-Ясновач», Сербия, 1966 г., арх. Б. Богданович

Модернистические мемориалы

1960-е годы становятся временем повсеместного торжества модернизма – движения, связанного с решительным обновлением форм и конструкций, отказом от стилей прошлого. Эти настроения возникли в мире еще в начале 1900-х годов, и к 1970-м годам вступили в фазу кульминации и расцвета.

Сущность архитектурного модернизма заложена в самом названии – это созидание нового, чего-то такого, что соответствовало бы сегодняшнему дню. Возникает принципиальная установка на «новизну архитектуры», – новации конструктивных, планировочных, художественных идей. Следствием этого становится принципиальный отказ от украшений, декора, исторических заимствований. Наступает эпоха чистых форм в архитектуре и искусстве, неприятие «эkleктики» и многословности, экономия и выверенность в средствах художественной выразительности. В интернациональном профессиональном архитектурном сообществе царит редкое единодушие в выборе форм и языка.

В СССР продолжают строиться мемориалы отгремевшей четверть века назад войне, ленинские мемориально-музейные комплексы и др. В Европе и США мемориалы возводятся реже и посвящены преимущественно партикулярной тематике – известным художникам, композиторам, писателям, политикам. Архитектура этих комплексов и объектов отличается простотой и лаконичностью формы. Практически полное отсутствие декора делает эти комплексы похожими на космические корабли или межпланетные станции (Мемориал геноциду армян в Ереване) [2].

Отчасти под влиянием идей Б.Богдановича, отчасти под воздействием бурных 60-х и 70-х годов XX века, политические и культурные процессы привели к изменению общественного сознания, в архитектуре мемориалов стали появляться новые, неведомые ранее черты. Шаблоны, по которым строили до этого времени мемориальные комплексы, перестали применяться.

Вступление в восьмидесятые годы ознаменовалось расцветом постмодернистских настроений, которые декларировали «окончание эпохи неоконсерватизма». Назрела

необходимость вернуть в искусство и архитектуру утраченную образность и потерянные смыслы, которые стали вновь воссоздаваться из различных присутствующих культуре структур. Постмодернисты пытались внести в архитектуру фантазию, богатые и яркие образы различные образные ассоциации и выдумку. Постмодернизм, в отличие от недавно общепринятого модернизма, обратился к уникальности окружающего мира, индивидуальным особенностям места и пейзажа, используя при этом успехи строительной индустрии. Постмодернистское искусство исповедовало ничем не ограниченную свободу выражения художника, основанную на принципе «всё разрешено» и идее «стирания границ между искусством и другими сферами жизни». Эти принципы и идеи определили появление первого открытия постмодернизма – поп-арта.

Но, если в теории постмодернисты заявляли ценности «образности и оригинальности», то на практике, в частности в практике архитектурного проектирования, постмодернизм выражался в обращении к историческим памятникам, в работе с историческими стилями, причём в их особой, часто ироничной трактовке [9]. Активно применялись эклектические декоративные и орнаментальные детали, кладки, и облицовки, рельефы и росписи, возрождались силуэтные завершения зданий, включая шпили, вновь возникали мансарды и портики.

Если на уровне идей архитектура получила в подарок от постмодернизма мощный интеллектуальный заряд, своего рода философский импульс, то на практическом уровне ирония и цинизм оказались не совместимы с задачами мемориальной темы. Архитектура этого ряда имеет специфическую особенность – она склонна к метафоре, но не приемлет иронию и сарказм. Поэтому можно утверждать, что на формирование наполнение мемориалов постмодернизм не повлиял. Зато на их концептуальное и пространственное состояние он повлиял радикально.

Вьетнамский мемориал в Вашингтоне

Одним из первых, наиболее ярких, знаковых представителей нового поколения мемориалов является «Национальный мемориал, посвящённый американским военнослужащим, погибшим или пропавшим без вести в ходе войны во Вьетнаме» (всего 58 тысяч имён) в Вашингтоне. Таково его полное название. «Идея создания мемориала появилась у ветерана Вьетнамской войны Яна Скрагса после просмотра фильма «Охотник на оленей». В апреле 1979 года был создан фонд мемориала ветеранов Вьетнама, начавший сбор на строительство. Все средства (8,4 млн. долларов) были собраны исключительно в связи пожертвований различных компаний, организаций и более 275 тысяч рядовых граждан. Финансирования из федерального бюджета не производилось.

1 июля 1980 года Конгресс США принял решение выделить под строительство территорию возле Монумента Линкольна. С октября 1980 года по май 1981 года проходил конкурс на лучший проект мемориала. После ознакомления с более чем 1400 предложениями комиссия выбрала проект 21-летней студентки китайского происхождения архитектурного колледжа Праттса Майи Лин. Её проект был во многом нетипичен, так как в нём отсутствовали характерные для большинства военных мемориалов элементы. Отчасти это могло быть вызвано тем, что Майя Лин почти ничего не знала ни о Вьетнамской войне, ни об истории проектирования мемориально-монументальных сооружений.

Стена Мемориала ветеранов Вьетнама является самым известным элементом памятника, обычно с ней ассоциируется сам мемориал. Она расположена в углублении ниже земли, и лишь её верхняя кромка выходит на уровень окружающего сквера. Стена состоит из двух частей, восточной и западной. Они соединяются между собой под углом в 125 градусов, напоминая в планы очертания летящей птицы. На Стене, выполненной полностью из черного полированного гранита, перечислены имена всех американских

военнослужащих, погибших или пропавших без вести в Юго-Восточной Азии между 1957 и 1975 годами (рис. 3).

Официально мемориал был открыт 13 ноября 1982 года. В 1984 году к мемориалу была добавлена бронзовая скульптура Ф. Гарта. Причина её появления – возникшее в обществе непонимание минималистического языка мемориала. Было решено смягчить тему реалистической скульптурой. Результатом художественного компромисса стала скульптура трёх солдат: белого, афроамериканца и латиноамериканца. Они стоят на некотором удалении от стены и смотрят в её направлении, составляя с ней единое пространственное целое.

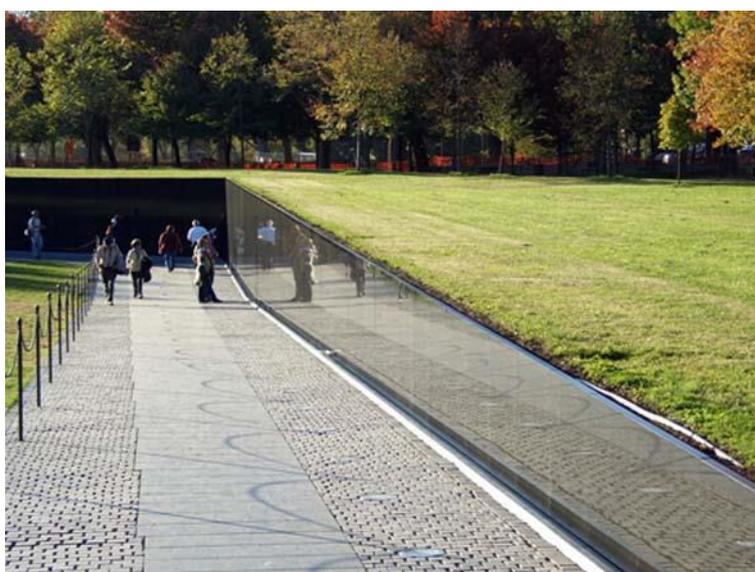


Рис. 3. Национальный мемориал ветеранов Вьетнама, США, Вашингтон, 1982 г., арх. М. Лин

«Кретто»

Следующим достижением в списке мемориалов «нового поколения», бесспорно, является памятник городу Джибеллина на юге Италии. Землетрясение 1968 года полностью уничтожило этот город, превратив в руины его дома, площади и улицы. «Через три года населённый пункт Джибеллина перенесли на несколько километров западнее, ближе к дорожным развязкам, а в 1984 году на месте разрушенного старого города итальянский художник Альберто Бурри поставил памятник городу, его надгробие – «Кретто». Проект финансировался городскими властями, с дальнейшим выделением средств из государственного бюджета, а также при участии культурных фондов и частных благотворительных организаций.

Разрушенный город был обозначен границами ранее проходивших улиц, а останки жилых блоков залиты в бетон. Блоки высотой чуть ниже человеческого роста точно повторяют рельеф местности, создавая иллюзию нетронутого естественного ландшафта. Виноградники, распаханное поле, лежащие вокруг, лишь усиливают впечатление полной натуралистичности происходящего. Участок холма, хранящий память о жизни, с одинаковым успехом может быть прочитан как древняя руина, покинутые раскопки или часть виноградника. Затерянность в ландшафте и игры «вне рацию». Издали участие в этом действе человеческой воли вообще не ощутимо. Гигантские средства, сопоставимые с затратами на строительство нового города, были потрачены на фиксацию оставшихся следов и руин.

Оставив улицы как коммуникативные элементы, «забутовав» останки жилья, А. Бурри максимально упростил систему навигации, доведя систему путей сообщения до уровня графического изображения. Памятником городу стал его план в натуральную величину, сухая схема, 3D чертёж, картографический эксперимент, при котором чертёж, диаграмма средневековых улочек начала работать как знак. Несмотря на кажущуюся умозрительность, А. Бурри удалось достигнуть эффекта, сравнимого с эффектом, производимым занесёнными снегом деревьями, находящимися в состоянии предельной ясности и покоя (рис. 4).



Рис. 4. Мемориал Кретто, Италия, Джибеллина, 1984 г., арх. А. Бурри

«Кретто» – странный памятник, не имеющий прямых аналогий в традициях европейской культуры. Во-первых, это единственный случай, когда макет города представлен в масштабе 1:1. Во-вторых, это с трудом можно назвать архитектурой. Будучи хрестоматийным примером лэнд-арта середины 1980-х годов, гигантский мемориал можно в равной степени рассматривать как скульптуру, инсталляцию, архитектурный проект, археологические раскопки или поверхность земной коры. Примером монумента такого масштаба могут служить лишь погребённые под толщей лавы Помпеи. Междисциплинарность – типичная черта постмодернистского мышления – в данном контексте приобретает качества академической точности, фиксации исторического момента и сохранения географических координат. Из всех задуманных интерактивных аттракционов в проекте остались лишь компоненты, присущие большому жанру – эхо, ветер и светотень [3].

«Кретто» – это, пожалуй, самый нетипичный из нетипичных мемориалов. Он открывает череду мемориалов-представлений, памятников, шокирующих и поражающих зрителя.

Памятник сожженным книгам

Ряд постмодернистских, «поэтических» мемориалов с полным основанием может продолжить «Памятник сожжённым книгам» на Бебельплатц в Берлине. Если в случае «Кретто» сознание зрителя впечатляют гигантские масштабы транслируемого в бетонном исполнении объекта, его титанический объём и brutальные, стихийные средства воплощения, то во «Памятнике сожжённым книгам» поражаешься филигранной и тактичной «упаковке» памятника в подземное пространство.

История этого памятника такова. По замыслу Сената Берлина, происшедшее здесь (в то время это место называлось Кайзер Франц-Иосиф платц) сожжение нацистами порядка 20 тысяч книг еврейских, коммунистических, либеральных и социалистических писателей, неугодных Третьему Рейху, должно было быть запечатлено в некой архитектурно-

художественной форме. Как обычно в таких случаях был объявлен конкурс. Он состоялся в 1993 году и собрал полторы сотни проектов со всего мира. Первое место было присуждено художнику из Израиля Миха Ульман (рис. 5).

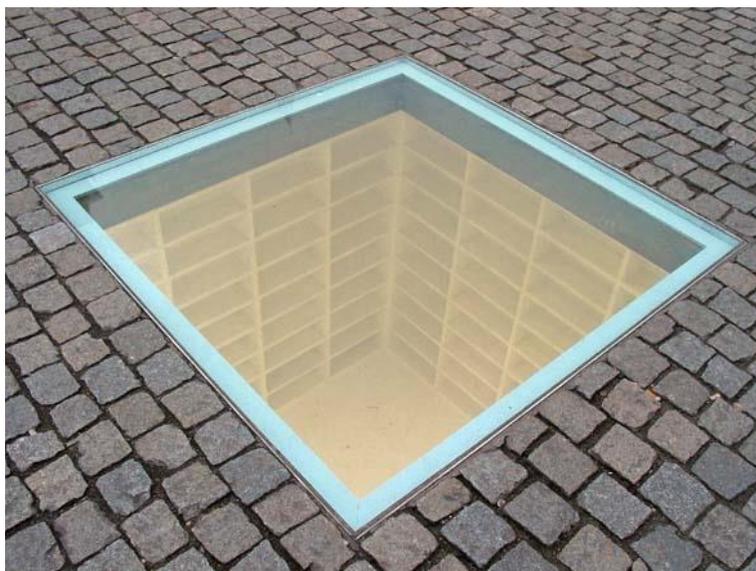


Рис. 5. Памятник сожжённым книгам на пл. Бабельплатц, Берлин, 1994 г., арх. М. Ульман

Подземное пространство, квадратное в плане, 7×7 м и высотой 5 м представляет собой символическую библиотеку с белыми пустыми стеллажами, на которых могли бы поместиться 20 тыс. книг. Это пространство воспринимается сквозь небольшую стеклянную плиту наподобие люка размером $1,7 \times 1,7$ м, расположенную над помещением «библиотеки» на уровне площади, в плоскости брусчатого мощения. Эта плита, стоя на которой можно смотреть вниз, отражает небо и близлежащие здания. Ночью подземный резервуар освещается, и свет излучается сквозь стеклянный люк, возбуждая любопытство и тем самым привлекая прохожих. Днём встреча с памятником происходит неожиданно» (Из «Пояснительной записки»). В действительности, такая встреча и ночью происходит неожиданно, хотя издали заметно некоторое фосфоресцирующее мерцание над этим местом на площади.

Этот памятник оставляет сильное впечатление. Бесчисленное количество метафор сразу приходит на ум: библиотека как концентрация света в квадрате, негативное пространство, центр духовной энергии, вечный огонь на месте нацистского костра, рефлектор взаимодействия и, наверное, ещё много других. Показательно, что не смотря на необычно компактный формат, этот памятник в полном смысле может именоваться мемориально-музейным комплексом. Роль музея, правда, недоступного посетителю, играет здесь подземная камера с пустыми книжными стеллажами. «Моё произведение – это также загадка, вопрос <...> Может быть, не всё здесь должно быть ясно, понятно и логично. Человек сам подбирает решение» [4].

Этот объект несёт в себе не только черты невиданного (в обоих значениях) доселе смещения самой сущности мемориального монумента с поверхности земли в подземное пространство. Где-то в это время начинается постепенный сдвиг внимания архитекторов в сторону «второй природы», присутствующей в городском пространстве. Проект «Памятник сожжённым книгам» перевёл стрелки, перенаправив практику городского мемориала. Вернее сказать, не он «перевёл стрелки», а просто этот объект стал неким впечатляющим примером нового отношения к «городскому памятнику».

Мемориалы стали создаваться средствами ландшафтной архитектуры: мощением, газонами, аллеями, геопластикой. Пафос и эмоции архитекторы всё чаще стали

передаваться не «прямой речью», а иносказательно, метафорами. Всё, что раньше выражали с помощью декора и скульптуры, визуальными осями и контрастами, игрой масштабов и сочетанием форм, всё это стали рассказывать языком природы и ландшафта.

Тюремный парк

К мемориальным комплексам, выполненным в жанре мемориального прогулочного общедоступного парка можно с полным основанием отнести «Тюремный парк» в Моабите (Берлин).

В центре Берлина в середине XIX века по проекту К.-Ф. Буссе была построена типовая прусская тюрьма: расположенные в виде пятиугольника четырёхэтажные корпуса камер с круглыми прогулочными дворами, обнесённые пятиметровой каменной стеной с угловыми башнями. Она ничем не отличалась от других таких же тюрем – сохранившихся и не сохранившихся. Есть однако, ряд существенных отличий, послуживших для Сената Берлина поводом основать здесь мемориальный парк: это её центральное местоположение, исторический статус, а также почти полный снос в конце 1950-х годов, с образованием свободной территории площадью 6 га. Под мемориальным парком имеется в виду общегородской парк без площадок для игр и шумных мероприятий. Главное здесь – напоминание об истории места, выраженное ландшафтными средствами.

Основная идея проекта – выявление исторической топографии комплекса тюрьмы средствами ландшафтной архитектуры и дизайна. Оставшиеся фрагменты представлены кирпичной стеной с угловыми башнями. Они подновлены, зачищены и кое-где дополнены концептуальными инсталляциями, несущими определённые метафорические смыслы. Сами же исторические следы (контуры тюремных корпусов, прогулочных дворов и др.) проявляются организацией рельефа: рампами, подпорными стенками, мощением, зеленью и цветниками. Для усиления духа места и создания гаммы запрограммированных впечатлений используются упомянутые акценты-инсталляции, расставленные где-то произвольно, где-то в соответствии с топографией исторического комплекса. Таким объектом, например, является «камера Хаусхофера» – замкнутое, соразмерное одиночной тюремной камере пространство, ограниченное железобетонными стенами без потолка. В неё можно лишь заглянуть, для чего в стенах предусмотрены специальные смотровые щели. Другая инсталляция – две сходящиеся под острым углом стены на бетонном стилобате – призвана выразить чувства безысходности и одиночества обитателей застенка [5].

Этот мемориальный парк, несмотря на всю свою метафоричность, благодаря оставшимся историческим следам, выразительной топографии, содержателен и полон конкретными смыслами. Любой посетитель комплекса, зашедший сюда случайно и без информационной подготовки, сразу сможет «прочитать» обращённое к нему послание – помнить уроки истории.

Пуэбла

Мемориал в виде открытого публичного пространства, посвящённого одному из сражений франко-мексиканской войны, появилась несколько лет назад в городе Пуэбла (Мексика). День этой битвы в Мексике отмечается, как праздник «Пятого мая».

По инициативе местных патриотически настроенных активистов, историков и при поддержке муниципалитета было решено запечатлеть в пространственном выражении происшедшее здесь 150 лет назад знаменательное для города историческое событие – битву мексиканских войск с французским экспедиционным корпусом. Тогда мексиканцы разгромили более многочисленного и лучше вооружённого противника. Проект архитектора Энрике Нортонна был разработан в довольно непривычных и нетипичных для подобного рода сооружений формах. Это отвлеченная ландшафтная композиция – некое

общественное пространство с амфитеатром, галереей и даже детской площадкой размером чуть больше одного гектара. Мемориал более напоминает сад, расположенный на вершине холма. В этом заключена, пожалуй, единственная содержательная и пространственная связь с историческим событием – с холма открывается вид на поле сражения с французами. Впрочем, небольшая музейная галерея всё же даёт необходимую посетителям информацию о давних событиях (рис. 6).



Рис. 6. Мемориал битвы при Пуэбле 5 мая 1862, Мексика, Пуэбло, 2012 г., арх. Э. Нортон

Главная часть комплекса – это волнообразная, как бы вздыбленная прогулочная плоскость. В сочетании с гнущимися на открытом ветру тонкими стволами деревьев, она заключает в себе выразительный пластический жест, определяющий решение проектной задачи через создание обширного бельведера, наполненного оптимизмом и движением. Во всём остальном мемориал выполнен как нечто среднее между сквером и корабельной палубой с чертами городской площади, т.е. деревянным мощением, широкими плоскими скамьями, одиночными деревьями в обрамлении из белого щебня, мачтами ночного освещения.

Проект отчётливо иллюстрирует наметившуюся в последние десятилетия тенденцию формирования мемориальных ансамблей через создание гуманной и гармоничной среды, психологически комфортной, но в то же время ясно отражающей гражданскую позицию создателей.

Рассмотренные объекты демонстрируют ландшафтно-парковый подход в проектировании мемориально-музейного комплекса. Героический, драматический смысл передаётся здесь поэтическими, лирическими средствами. Как учил в 1930-е годы своих последователей великий румынский скульптор К. Бранкузи: «выражайте трагедию не изображением страдания, а изображением любви». Он успешно продемонстрировал это умение в своих парковых композициях, таких, например, как «Стол молчания» или «Врата поцелуя». Три приведённые выше парка-мемориала представляются как бы иллюстрациями к этому его утверждению. Действительно, часто созерцание природных, или умело, правильно выстроенных искусственных ландшафтов заставляет задуматься о «высоких» темах и без какого-либо дополнительного импульса. При этом присутствие некоего искусственного созданного объекта (символа), например – скромного обелиска или памятного знака, не разрушающего созерцаемого единства, рождает поток глубоких и искренних впечатлений, а правильно срежиссированные «высокие» эмоции являются основной целью создателей любого памятного ансамбля.

Сценарный подход

Планировочное, пространственное и художественно-образное построение любого общественного комплекса зданий сродни работе режиссёра. В трудах И.Г. Шароева встречается следующее сопоставление, сравнение режиссёра с архитектором, инженером. Данное соотнесение неслучайно – архитектор, инженер, режиссер – по сути, являются строителями. Первые два – создатели чего-то материального (скульптуры, дома, чертежа и т.д.), режиссер – строитель сценического действия. Процесс «строительства» Шароев определяет следующим образом: «Инженер рисует <...> чертёж, план будущего здания, по которому он и будет работать, чтобы его возвести. Так и режиссёр выстраивает себе схему будущего представления, по которой он будет двигаться» [6].

Это, в первую очередь, относится к уникальным объектам, к которым априори принадлежат мемориально-музейные комплексы. Более того, к этой области вполне применимо такое сильное понятие как «драматургия». Архитектор, работая с памятным местом, должен выразить самим построением пространства всю драму происшедшего здесь когда-то знаменательного события, если комплекс посвящен событию, или величию некой персоны, или некоего значимого открытия, если комплекс посвящен памяти о них, их прославлению. Работа здесь всегда начинается с создания сценария – проектируемой смены впечатлений и переживаний посетителя. Она продолжается разработкой пространственных сцен или сюжетов, так как в принципе любой памятный комплекс может трактоваться как сценическое представление, где в отличие от театра, человек переходит от сцены к сцене. Именно здесь открывается глубинная связь монументального ансамбля, драматического искусства и ... литературы.

Как сценическое драматическое представление состоит из сюжетного ряда, так и рассматриваемый пространственный комплекс должен состоять из тематических повествовательных частей или блоков. Их сочинение, придание им формы, последовательность и единство постижения – работа драматурга-архитектора и сценографа-художника.

Парк в Моабите, Мемориал в Пуэбло, Парк шотландской диаспоре в Кэлти – по существу устроены по принципу театральных сцен, на которых застыли тематические сюжеты. Только, в отличие от реального театра, где на сцене эмоции зрителей вызывают актёры и декорации, в мемориальных парках эмоции посетителей порождают компоненты садово-парковой архитектуры (аллеи, скверы, партеры) и малые архитектурные формы (стелы, часовни, кенотафы), расставленные в пространстве с особым смыслом и по особому сценарию.

Холокост

Идеи и планы возведения мемориала принадлежит берлинской публицистке Лее Рош и созданному ею в конце 1980-х годов фонду строительства «Памятника убитым евреям Европы». Сам же мемориал жертвам Холокоста в Берлине «был открыт 10 мая 2005 года в 60-ю годовщину окончания второй мировой войны в самом центре города, рядом с Бранденбургскими воротами и недалеко от Рейхстага. На площади 19 тысяч квадратных метров (приблизительно два футбольных поля) в ортогональном порядке рядами установлены 2711 темно-серых бетонных блоков высотой от 0,2 до 4,7 метра. Человек, осматривающий мемориал, оказывается в бетонном лабиринте, выход из которого приходится искать самостоятельно, без обязательных в таких случаях указателей направления движения. Под землёй на площади 800 квадратных метров устроено информационное пространство, где собраны архивные материалы об «окончательном решении еврейского вопроса», его причинах и последствиях. В частности, представлены материалы из израильского Мемориала Холокоста «Яд Вашем», содержащий имена около трёх миллионов погибших» [7].

Наверное, это самый резонансный, самый упоминаемый и самый противоречивый по отзывам профессиональной критики и простых посетителей мемориала. Действительно, целый ряд этических ограничений, предложенных Сенатом Берлина и Фондом Л. Рош в составе технического задания, обрекли автора на создание этого невиданного симбиоза ланд-арта с одной стороны и архитектурно-пространственной композицией с другой. Бетонные стелы стоят неровными рядами. Они плавно меняют свою высоту, что придаёт всему комплексу, с одной стороны, характер бетонного моря с бегущей по нему волной, с другой – вызывает сходство с взбунтовавшейся землёй. Впрочем, это заметно только с высоты. При этом как при взглядах сверху, так и с уровня глаз ощущается непреодолимый душевный дискомфорт. Именно это ощущение неуверенности и потерянности хотел вызвать автор проекта – известный американский архитектор Питер Айзенман, – явно пребывающий под впечатлением от библейского некрополя в Иерусалиме. Он противопоставил радикальную абстракцию современной скульптуры беспомощности разума объяснить глобальное зло. Его главное послание выражается наиболее вероятно, считается так: «бессмысленность и безутешность».

Не всем нравятся эти «камни преткновения» в центре Берлина. Но их невозможно воспринимать равнодушно: бетонные блоки образуют бесконечные коридоры, блуждая по которым чувствуешь потерянность и тревогу: некуда бежать, негде спрятаться от преследования (рис. 7).



Рис. 7. Мемориал жертвам Холокоста, Берлин, 2005 г., арх. П. Айзенман

Чем вызвано столь необычное и сложное решение? Гораздо проще было бы создать драматические скульптурные фигуры, установить звёзды Давида, выбить названия концентрационных лагерей, и т.д. Как отмечалось, Сенат Берлина потребовал не использовать при создании мемориала какого-либо еврейского национального или религиозного символа. Кроме того, рядом стоящее американское посольство пролоббировало, заботясь о своей безопасности, именно такой легко простреливаемый снайперами, но трудно проходимый для вражеских грузовиков с взрывчаткой плоский рельеф.

Справился ли Айзенман с поставленной задачей? Нужен ли вообще такой мемориал? Полностью ли раскрыта тема? Дискуссии об этом продолжаются до сих пор. И, возможно, именно благодаря этому Мемориал Холокосту в Берлине является сегодня одним из самых значимых достопримечательностей Европы. Это пример того, как в процессе создания того или иного мемориального комплекса окончательный результат приобретает незапрограммированные очертания. Большие общественные идеи и

возвышенные задачи увековечивания некой драмы под влиянием множества обстоятельств получают нетривиальное решение, нередко эпатажное, но, как правило, позитивное. Основная причина этого кроется в изменении общественного сознания. В тоталитарном обществе было не принято реагировать на внешние внесистемные помехи, например – особенности контекста и окружающей среды. Словарь монументализма предлагал единую и стройную систему выражения «возвышенной темы», которая, в частности, исключала так называемую этику толерантности и призывы к человеколюбию.

В XXI веке такой подход оказался неактуален. Стало учитываться по возможности «всё». В результате идейная и образная завершенность прежних мемориальных ансамблей уступила место смелым и рискованным пространственным компромиссам, которые воспринимаются или скорее преподносятся критикой как неоднозначные или многозначные заявления созданные средствами экспериментальной и новаторской архитектуры.

11 сентября

Наверное, самым популярным и посещаемым мемориальным комплексом последнего времени является Мемориал 11 сентября в Нью-Йорке. Официально он называется «Национальный мемориально-музейный комплекс 11 сентября», хотя также многие его называют – «Нулевой уровень» (рис. 8). Мемориал открылся в сентябре 2011 года после пяти лет строительства. Уже в первые три месяца его посетило порядка миллиона человек.



Рис. 8. Национальный мемориально-музейный комплекс 11 сентября, Нью-Йорк, 2011 г., арх. М. Арад

История мемориала началась в 2003 году, когда Корпорация по развитию Нижнего Манхэттена объявила конкурс на лучший проект памятника. Что мемориал необходим – не вызвало сомнений ни у одного здравомыслящего американца, но при этом было ясно, что требуется по-настоящему уникальное решение. В итоге в 2004 году победителем конкурса был объявлен проект «Отражение отсутствия» американско-израильского архитектора Майкла Арад из компании «Хандель Архитектс». В создании проекта ему помогал ландшафтный дизайнер Питер Уокер.

Сам мемориал состоит из двух бассейнов с самыми большими искусственными водопадами в США, которые отвесно падают из огромных ванн квадратной конфигурации, расположенных ровно на тех местах, где стояли небоскрёбы. Водная пыль, которая при этом образуется, создает подобие тумана, напоминая о пыли при крушении башен. Площадь каждого бассейна – 4 тыс. кв. метров, на их бронзовых парапетах высечены имена всех погибших. Причём высечены так глубоко, что в буквы (в образующие их глубокие щели) можно при желании вставлять стебли цветов. Оба бассейна, несмотря на обилие падающей воды, и издаваемый её падением гул, воспринимаются одновременно

бездонными и пустыми. По замыслу авторов они символизируют человеческую трагедию и ту пустоту, которая осталась после ухода жертв террористических атак. Что же касается окружающего ландшафта, созданного Уокером, то он включает в себя четыре сотни эвкалиптов и белых дубов, посаженных на территории «Мемориал Плаза». В этом комплексе памяти всё упирается в эту цифру – четыре тысячи [8].

Музей, находящийся рядом с бассейнами, открылся несколько позже, осенью 2012-го года. Над землёй находится лишь входная его часть – стеклянный павильон. Само музейное пространство находится ниже уровня земли, на глубине 20 метров, между бассейнами. Экспозиция включает обширный материал, так или иначе связанный с событиями 11 сентября: фотографии, видео- и аудиозаписи, всевозможные артефакты и свидетельства, повествующие о самом страшном дне в истории Нью-Йорка.

Бюджет, отведённый на строительство мемориала и музея, составил 590 миллионов долларов. Большинство денег – пожертвования различных организаций и граждан, меньшая часть – федеральные гранты.

Два последние из рассмотренных комплексов, судя по отзывам и рейтингам, являются сегодня самыми масштабными и посещаемыми. Из длинного перечня мемориалов Холокоста, построенных в последнее десятилетие в различных странах мира (Краков, Будапешт, Прага, Иерусалим и др.) берлинский является наиболее грандиозным, цельным по композиции, впечатляющим и лаконичным. «Мемориал 11 сентября» держит первенство по тем же категориям, плюс – отличается злободневностью и актуальностью темы. Масштабными и резонансными эти два комплекса являются в силу своих пространственных параметров и мест расположения, по радикальности и выразительности своего сценарного и образного решения.

Именно эти радикальные и выразительные комплексы в полной мере отражают сегодняшние требования и настроения, предъявляемые как обществом, так и искусствоведческой и архитектурной критикой. Можно утверждать, что эти два объекта завершают некий длительный период формирования условного канона, свода общих представлений о том, как должен сегодня жить и выглядеть мемориально-музейный комплекс нового поколения и нового времени.

Источники иллюстраций

Рис. 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://en-ho.ru/foto.php?id=38072>

Рис. 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lazerhorse.org/2015/08/08/abandoned-yugoslavian-soviet-monuments-1>

Рис. 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/images/search?p=2&text=Национальный%20мемориал%20ветеранов%20>

Рис. 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.cadar.info/imageonline-cretto.asp>

Рис. 5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://zaprudnya-lib.ru/?q=node/2689>

Рис. 6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archi.ru/projects/world/7697/memorial-bitvy-pri-pueble-5-maya-1862>

Рис. 7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/rinaqit/post300293651>

Рис. 8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wordes.net/arhitekurnyy-dizayn/memorial-911-v-nu-yorke.html>

Литература

1. Белоусов В.Н. Современная архитектура Югославии / В.Н. Белоусов. – М.: Стройиздат, 1990. – 208 с.
2. Бальян К. Мемориал Егерн. Архитектура советского модернизма. – М.: ТАТЛИН, 2016. – 80 с.
3. Вытулева К.О. Архитектура, ландшафт или радикальное искусство. Принцип «реиспользования» // Academia. Архитектура и строительство. – 2011. – №3. – С. 43-44.
4. Хомяков А.И. «Прусский пуризм» / Метафоры скупого рыцаря. О ренессансе берлинской архитектуры // Архитектурный вестник. – 2002. – №5. – С. 54
5. Хомяков А.И. Современный город: «вторая природа в режиме выживания» // Архитектурный вестник. – 2006. – №2. – С. 147.
6. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник / И. Г. Шароев ; ГИТИС. - 3-е изд., испр. – М.: ГИТИС, 2009. – 333 с.
7. Мемориал жертвам холокоста [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
8. Национальный мемориал и музей 11 сентября [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>

References

1. Belousov V.N. *Sovremennaya arhitektura Yugoslavii* [Modern architecture of Yugoslavia]. Moscow, 1990, 208 p.
2. Baliyan K. Memorial Egern. *Arhitektura sovetskogo modernizma* [The Yeghern Memorial. Architecture of Soviet Modernism]. Moscow, 2016, 80 p.
3. Vytuleva K.O. *Arhitektura, landshaft ili radikalnoe iskusstvo. Prinzip «reispolzovaniya»*. Academia. *Arhitektura I stroitelstvo* [Architecture, landscape or radical art. The principle of "re-use". Magazine Academia. Architecture and Construction]. 2011, no. 3, pp. 43-44.
4. Khomyakov A.I. «Prusskiy purizm» ili *Metafori skupogo ryzarya. O renessanse berlinskoy arhitektury*. *Arhitekturnyi vestnik* ["Prussian Purism." The metaphors of the stingy knight. On the renaissance of Berlin architecture. Magazine Architectural Herald]. 2002, no. 5, p. 54.
5. Khomyakov A.I. *Sovremenniy gorog: «vtoraya priroda v rezime vyzyvaniy»*. *Arhitekturny vestnik* [The modern city: "the second nature in a mode of a survival". Magazine Architectural messenger]. 2006, no. 2, p. 147.
6. Sharoev I.G. *Rezissura estrady I massovykh predstavleniy: uchebnyk* [Directing the stage and mass performances. The Tutorial]. Moscow, 2009, 333 p.
7. Memorial to the victims of the Holocaust. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
8. National Memorial and Museum on September 11. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki>

ОБ АВТОРЕ

Хомяков Александр Иванович

Кандидат архитектуры, профессор, кафедра «Архитектура общественных зданий»,
Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия;
Докторант филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТАГ
e-mail: a.khomyakov@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Khomyakov Alexander

PhD in Architecture, Professor of «Architecture of Public Buildings», Moscow Institute of
Architecture (State Academy), Moscow, Russia;
Doctorant of the Branch of FGBU «ZNIIP Ministry of Russia» NIITAG
e-mail: a.khomyakov@mail.ru