

Черты трагического гуманизма в монументальном творчестве 1940-х гг.

Татьяна Г. Малинина

*Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств Российской академии художеств,
Москва, Россия, tgmal01@yandex.ru*

Аннотация. Тема бессмертия как вечной жизни, занявшая важное место в искусстве периода Великой Отечественной войны, с наибольшей полнотой была выражена в проектах мемориальной архитектуры. Широко проводившиеся уже в те годы конкурсы на проекты центров городов, монументов и мемориалов стали заметным явлением художественной жизни, а сами графические работы показывают, что само содержание понятий памяти и памятования в годы войны претерпевает значительные изменения. Отношение к памяти становится сущностным измерением понятия мемориальности, при символическом насыщении памяти появляется новое взаимодействие воспринимающего, переживающего и интерпретирующего сознания. Так реализуется мифологема «возвращения» и происходит регенерация поврежденных революцией культурных тканей. Исследование архетипических понятий Жизни, Смерти, Бессмертия в архитектуре, изобразительном искусстве в связи со сходными явлениями в публицистике и поэзии военного времени позволяет понять, как возвращение к утраченным ценностям отражается в художественной образности, влияет на культурный климат эпохи, наделяет ее чертами трагического гуманизма.

Ключевые слова: советское искусство 1940-х гг., проекты памятников, мифологизм, культурная память, Великая Отечественная война, коммеморация, архетип, символ

Для цитирования: Малинина Т.Г. Черты трагического гуманизма в монументальном творчестве 1940-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2021. № 1. С. 137–165. DOI: 10.28995/2073-6401-2021-1-137-165

Tragic humanism traits in the Soviet monumental art of the 1940s

Tat'yana G. Malinina

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
tgmal01@yandex.ru*

Abstract. The theme of immortality as eternal life, which took an important place in the art of the period of the Great Patriotic War / World War II, was most fully expressed in the projects of memorial architecture. The competitions for projects of city centers, monuments and memorials, which were already widely held in those years, became a noticeable phenomenon of artistic life, and the graphic works themselves show that the very content of the concepts of memory and remembrance during the war years underwent significant changes. The attitude to memory becomes an essential dimension of the concept of memoriality; with the saturation of memory by symbols, a new interaction of the perceiving, experiencing and interpreting consciousness appears. That is how the mythologeme of *Return* is realized and the cultural tissues damaged by the revolution are regenerated. The study of the archetypal concepts of *Life*, *Death*, and *Immortality* in architecture, the visual arts in connection with similar phenomena in journalism and wartime poetry, allows one to understand how the return to lost values is reflected in artistic imagery, affects the cultural climate of the era, endows it with the features of tragic humanism.

Keywords: Soviet art of the 1940s, projects of monuments, mythologism, cultural memory, the Great Patriotic War (WWII), commemoration, archetype, symbol

For citation: Malinina, T.G. (2021), "Tragic humanism traits in the Soviet monumental art of the 1940s", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 1, pp. 137–165, DOI: 10.28995/2073-6401-2021-1-137-165

Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идет бессмертье косяком.

Арсений Тарковский, 1965

Предложенный инициаторами конференции¹ взгляд, бесспорно, отвечает актуальным методологическим стратегиям искусство-

¹ В основе статьи – доклад на конференции НИИ РАХ «Тема смерти и бессмертия в изобразительном искусстве Нового и Новейшего времени» (21–22 ноября 2019 г.).

ведческих исследований и вызывает желание снова внимательней всмотреться в такой обманчиво понятный период истории, как Великая Отечественная война. В изучении архитектурной мысли и проектирования военных лет наметился отход от позитивистского историзма, заключающегося в поверхностно трактуемом понятии «освоение наследия». На смену ему пришло рассуждение о плодотворности стратегий архитектурной мысли, ориентированной на традицию, исходящее из постмодернистской версии свободной рефлексии. Раскрытие творческого потенциала, ориентированного на традицию и в перспективу направленного поиска форм, базируется на иконографическом методе анализа принципов интерпретации ретро-темы: типологии культурных ориентиров и архетипов объемно-пространственных решений. В таком методологическом ключе я исследовала материалы конкурсов военных лет на проекты мемориальных сооружений и центров городских ансамблей в своих предшествующих работах.

Изучение конкурсных материалов военных лет в предложенном ракурсе дает возможность внимательней вникнуть в диалог авангарда и классики, раскрыть формально – стилевые и символическо-иконологические средства оформления этого диалога в историчистской версии модернистской архитектуры. При расшифровке их семантики и символики раскрыть новые черты содержания архитектуры и ее эпохи.

Инструмент, которым нам предложено воспользоваться в данном случае, – это архетипические понятия «Жизнь», «Смерть», «Бессмертие». Они являются основополагающими категориями в системе координат умозрительной философской модели устройства мира (бытия), т. е. «присутствия мира» (в феноменологическом смысле), и модели «присутствия в мире», то есть места человека в нем, его экзистенциального опыта. Обращаясь к этим главным человеческим и культурным сюжетам в литературе, изобразительном искусстве и архитектуре военного времени, можно видеть, какие значительные качественные изменения происходят в духовном мире личности. В этот трагический момент сила человеческого духа и вызывала к жизни *глубинные бытийные смыслы*, по сути – вневременные.

Нравственной опорой человека становится пробуждение исторической памяти. Мемориальная тема находит отражение и в публицистике, и в поэзии, и в поисках форм увековечения памяти в архитектуре.

Выбирая из всех именовании единого процессуального целого такие определения, как памятник и монумент, исследователь оказыва-

ется перед почти что сущностными измерениями *художественности* и *визуальности*... [в памятнике и монументе] эти свойства обнаруживают себя и выступают как импликации соответствующих модальностей (или состояний) *воспринимающего, переживающего и интерпретирующего* сознания, за которым, при желании, можно видеть важные онтологические или экзистенциальные горизонты человеческой и бытийности, и событийности [Ванеян 2014, с. 33].

И действительно, именно здесь люди ищут ответа на фундаментальные, вечные вопросы человеческого бытия: о Боге, человеке и мире, истории и эсхатологии, о смерти и бессмертии.

Такой подход способствует более глубокому проникновению исследователя в суть происходящего – переживания и мысли людей, – помогает прийти к пониманию и уже не столь упрощенной интерпретации хода исторических событий, социальных и культурных коллизий, связанных с ними, архитектурных процессов и даже художественного процесса в целом. Военная трагедия, потребовавшая мобилизации всех сил народа, стала катализатором процесса «регенерации» культурных тканей, поврежденных в результате революции и ее разрушительных последствий.

Иконологический анализ архитектурных идей выявляет в структуре и содержании этих произведений, семантике и символике форм, мифологических и исторических ассоциациях изменение ценностных ориентиров, обусловленное возвращением к культурным корням и общечеловеческим ценностям. То, что происходило в мироощущении людей и отражалось в искусстве военных лет – обращение к архетипам, к глубинным, «хтоническим» (почвенным) представлениям о мире, природе и месте человека в нем, к самой субстанции Бытия – по сути своей было духовным восхождением с вновь пережитым, адаптированным к новой реальности.

Многовековая традиция искусства накопила немалый запас художественных средств, создала устойчивую систему типов мемориальных сооружений. Однако всякий раз определенные жизненные ситуации и события вносили свои коррективы, порождая новые варианты тех или иных типов. После революции 1917 г., как известно, идеологическое и материалистическое обоснование роли памяти в общественно-политической жизни и значения памятования в этой парадигме укладывается в простую схему. Такие понятия, как «Вечность», «Слава», «Бессмертие», связываются исключительно с заслугами героя перед революцией и его абсолютной обезличенностью перед вечностью как солдата этой революции. Если семантика и символика революционного памятного знака более или менее внятно выражали сложившиеся представ-

ления о мемориальности, то язык самих мемориальных форм был беден, однозначен и механистичен. В военном памятнике периода Великой Отечественной войны, начиная с простого знака на месте индивидуального захоронения, меняется всё.

В ситуации Второй мировой войны, которая угрожала полным истреблением населения страны, необходима была консолидация всех сил. Провозглашение этой войны отечественной свидетельствовало о готовности господствующей идеологии к компромиссу со всеми слоями общества и в первую очередь с крестьянством, более консервативным его слоем, в котором сохранялась и берегалась культурная основа единства народа – этого важного ресурса необходимой победы. Прежнее подчеркивание классовой социальной стратификации общества замещается компромиссным понятием «народ». Важной была и по сути своей христианская мотивация индивида, его готовности к жертве. Осознав ответственным за то общее, с чем скреплен в бытии, из чего произошел, что длил в потомстве – его землю, его народ, человек оказался готовым пожертвовать жизнью за сохранение этого общего. Чувство ответственности за собственный выбор выводит его переживания на экзистенциальный уровень.

Общее стремление воссоздать некую обновленную целостность нации отзывается в мыслях и чувствах художника, который пытается припомнить, угадать, уловить черты, отвергнутые, забытые, в облике, поведении, речи, характере людей. Отсюда сближение «высокого» и «низкого», профессионального, фольклорного, обладающего чертами примитива и просто самодеятельного в искусстве, отсюда переакцентировки в выборе источников вдохновения, в смысловых, символических и образных структурах создаваемых произведений. Инспирированные интеллектуальными усилиями и глубокими переживаниями, чувством сопричастности народной судьбе в художественном творчестве созревают ответы на главные вопросы: «во имя чьё» отдается жизнь и «что там, по ту сторону жизни».

Монументальное искусство, в чью сферу входит мемориальная архитектура, как в зеркале, отражало культурные процессы своего времени. Различные импульсы, идущие от миропонимания, напряженного духовного поиска, религиозной рефлексии, воспринимаемые художественной мыслью, оказываются сфокусированными в работе над памятником.

То, что происходило в миропонимании, мироощущении людей и отражалось в искусстве военных лет, по сути своей было возвращением к общечеловеческим ценностям, глубинным, «хтоническим» представлениям о мире, природе и месте человека в нем,

его духовным восхождением с вновь пережитым, адаптированным к новой реальности. Обращение к архетипам, к самой субстанции Бытия можно назвать онтологической памятью.

В прошлое человек проникает с «контрабандой настоящего» (выражение В. Набокова). Актуальные «задачи дня» и «вечные» проблемы непосредственно связываются в гражданственных, нравственных, социально-философских размышлениях творческих личностей, и рождается при этом нечто качественно иное. «Готовились в пророки / Товарищи мои», – позднее скажет Б. Слуцкий.

Единодушное обращение к корням отечественной культуры происходит одновременно на разных уровнях «интерпретирующего сознания»: снизу – народной стихии и сверху – культурной памяти. Начинает реализовываться мифологема «возвращения». Понимание истории не как давно ушедшего прошлого, а как звена непрерывного процесса бытия, опыта многих поколений, свойственное народному мироощущению, питало и образы искусства. О новых ценностных ориентирах говорит, в частности, интерес архитекторов к «фольклорным» мемориальным формам. В основе этого интереса лежали живые впечатления от увиденного на фронте и замеченного в повседневной жизни. Невероятное количество индивидуальных захоронений, отмеченных самодельными памятными знаками, встречались тогда на огромной территории: всюду, где проходили бои. Изготовленные из подручного материала, они стали неотъемлемой частью военного пейзажа и военной жизни. Бывшие фронтовики в своих стихах часто вспоминают именно эти памятники, которые дороги своей подлинностью, сопричастностью обожженной памяти. Звезда, венчающая «самодельный» памятный знак, возникает в воображении поэта С. Орлова, пронзая синий сумрак угасающего дня:

На закате окончился танковый бой / Грохотали моторы / Вдали догорали «пантеры» / Прокатилась / по синему небу / Над черной землей / и упала / на столбик сосновый / звезда из фанеры («После боя», 1946).

В цитируемом уже стихотворении «Памяти поэта Михаила Кульчицкого» (1952) у Слуцкого тоже возникает этот образ: «И мрамор лейтенантов / Фанерный монумент / Венчанье тех талантов, / Развязка тех легенд».

Описания и фотоснимки фронтовых памятных знаков часто встречаются в газетных очерках. Среди них яркая зарисовка военкора Е. Габриловича:

Древний лесистый озерный край. Холмы, речки, лощины, снова холмы. Один из холмов называется «лысой высотой». Он гол сверху, густо порос снизу кустарником – действительно, лысая голова. На вершине развороченного холма за белым березовым заборчиком, среди четырех недавно посаженных молодых елок висится красный шестигранный обелиск... Справа, упираясь колесами в весеннюю рыжую землю, стоит полуразбитый станковый пулемет... Спускаемся с холма, мишем лес, но и далеко за лесом в теплом мареве весеннего дня виден на лысом холме красный высокий шестигранник – символ красноармейской доблести, вечной русской славы, бессмертной воинской чести².

Журналист легко прочитывает смысловые составляющие мало-го надгробия: революционную символику цвета, воинские эмблемы и классицистическую мемориальную форму пирамиды, символизирующую героическое начало. Чудом сохранившиеся кое-где в городах, на окраинах деревень, у дорог, такие памятники обрели особый художественный смысл. Несмотря на все несовершенство, они всегда – узнаваемые документы эпохи, воздействующие своей подлинностью гораздо сильнее, чем иные велеречивые мемориалы, созданные спустя десятилетия. Памятный знак и его окружение воспринимаются как единый образ – образ времени. Не случайно поэтому в изданном в Южной Чехии альбоме под названием «Вам благодарность и любовь вам» (Smid, Stanislav. *Vam podekovani a lasku vam*. Bratislava, 1975) мы видим, что рядом с более поздними, постоянными надгробиями наших солдат в начале 1970-х гг. сохранены первоначально поставленные временные памятные знаки. Под влиянием таких импровизированных надгробий в виде березового столбика с вырезанной на нем звездой, соснового колышка с фанерным листом, сбитого из досок и покрашенного деревянного обелиска возникает мысль о создании временных деревянных памятных знаков на местах погребений. Ее озвучивают армейцы, а архитекторы берутся реализовать. Естественно, что источником вдохновения для пластической интерпретации малых мемориальных форм – на местах единичных захоронений и на небольших братских могилах – стало деревянное русское надгробие. Именно этот мотив становится важным в поэтическом толковании (перетолковывании) смыслов, которые связываются с понятием «Родина». К символизации своих фронтовых впечатлений приходит военкор, писатель, политический деятель К. Симонов, чему подтверждение можно найти в стихотворениях «Родина» (1941),

² Габрилович Е. Братская могила // Красная звезда. 1942. 16 мая.

«Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины?» (1941), в очерке «На старой смоленской дороге»³. Проникновенно личностную лирику автор превращает здесь в гражданственную. Чувство Родины питает близкая сердцу природа («клочок земли, припавший к трем березам», «та горсть земли, которая годится, / чтоб видеть в ней приметы всей земли»). Осторожно, как бы размышляя, поэт обращается к Алексею Суркову со словами: «Ты знаешь, наверное, все-таки Родина...». Далее автор признается, что совсем другими глазами видит привычный пейзаж сельской местности средней полосы России, и именно этими впечатлениями особо дорожит, что эти маленькие деревеньки на Смоленщине с потемневшими от непогоды старыми крестами погостов и есть самое ценное достояние, ради которого человек может отдать жизнь: «Чувствуешь, какая это наша земля, как невозможно отдать ее, как невозможно вырвать из себя сердце и захотеть после этого все-таки жить». Удивительным образом с такой легкостью соединяются в сознании носителя господствующей идеологии еще недавно казавшиеся несовместимыми и даже враждебными представления, обнаруживая тем самым неестественное положение вещей. Так в поэтической форме перед лицом общей опасности манифестируется идея консолидации. Еще одна, далеко не всеми принимаемая, идеологическая составляющая этого единства проявлена здесь в мысли о прощении и примирении, звучащая в строках:

Как будто за каждую русской околицей, / Крестом своих рук ограждая живых, /
Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся / За в бога не верящих внуков своих.

Одновременно с активной разработкой малых мемориальных форм в Союзе архитекторов, Военпроекте, мастерских Академии архитектуры у исследователей архитектуры возникает желание предложить проектировщикам в качестве источника вдохновения выработанный традицией средневековья тип надгробия. В статье «Мемориальная архитектура России» (1943–1945 гг.) [Максимов 2011] известный историк отечественной архитектуры П.Н. Максимов описал разные типы русского деревянного надгробия и показал зависимость их формы, силуэта, высоты и декора от природного окружения.

Разноцветная деревянная колонка с бусиной, завершающаяся объемом кубической формы с портретом (или памятной надписью),

³ *Симонов К.* На старой смоленской дороге // Красная Звезда. 1943. 16 марта. № 63.

над ним – двускатное покрытие, подобное покрытию старых деревянных надгробий, завершаемое звездой. Так выглядит временный памятный знак в одном из набросков Ильи Голосова, который напоминает памятники-столбики с резьбой, окрашенные в разные цвета на лесных кладбищах в Кеми, именно такие, которые описывал Максимов.

Архитектору Михаилу Оленеву удалось удовлетворить два трудно совместимых требования для типового надгробия – с одной стороны, создать устойчивые признаки «типа», с другой – максимально расширить возможности конкретизации содержания типового надгробия. Оленев разработал целую систему символических форм, стилизуя изобразительные атрибуты воинской славы, эмблемы родов войск, боевые награды, знаки различия, виды вооружения, армейские аксессуары. Делал он это как подлинный художник, обобщая и выявляя в первую очередь пластические качества формы. Для содержания самого надгробия эта конкретизация была возможностью максимально приблизиться к индивиду, дать о нем самую полную информацию. Главные достоинства памятников оленевского альбома 1943 г. – в единстве конструктивного и декоративного начал, в сохранении основных элементов традиционного надгробия, принципов его композиции, в простоте и выразительности деталей, по характеру и трактовке близких народной деревянной резьбе, в широком использовании полихромии. Оленев – мастер лирического образа. В памятниках его живет наивная непосредственность, незамутненно-идеальное, первоначальное чувство, что так нас пленяет в произведениях народного искусства.

Архитекторы пытались выверять найденные решения, сравнивая их с образцами. Вот что рассказал ректор МАрХИ Андрей Чалдымов (Военпроект) о собственном опыте, выступая на совещании ССА и ССХ по вопросам мемориальной архитектуры в июне 1946 г.:

...Нечего бояться национальных форм. Я подчеркиваю значение первых попыток создания надгробия национального характера. Обычный столб – символ захоронения одного человека, потом – перекрытие, потом икона или крест. Эта форма вызывается не только соображениями эстетики, но и тектоники. Поэтому, когда в 1943-м пришлось думать о современной форме – форме звезды, очень много понадобилось уделить внимания тому, как этот элемент «устроить», как создать общую композицию памятника, как разместить звезду, ничего не приукрашивая, а дать такую чистую форму. Я сам составил сравнительную таблицу. Если сделать кладь из этих звезд, получится «еж». Представьте себе море остроконечных звезд. Это будет не эстетично, и такая форма не уживется наряду с крестом. Звезду нужно

было на что-то поставить. Так появляется первая перекладина из простых конструктивных «снарядов», затем – наклонная плоская, которая дает образ покоя...⁴

В эскизах временных памятных знаков для братских захоронений архитекторы широко использовали элементы древнерусского деревянного зодчества, обогащая формы культурными смыслами и художественными ассоциациями.

Круглые деревянные «столбики» часто имели прямое сходство с элементами архитектурного декора XVII в. В более сложных композициях использовались мотивы шатрового покрытия или «сени». Следуя давней традиции возведения маленьких часовен у источников, архитекторы проектировали памятники-родники (Э. Знаменская). Некоторые разрабатывали в дереве форму мемориальной стелы (М. Дзисько и Н. Гайгаров. Военпроект). Выразительными акцентами памятной стелы у Дзисько явились насквозь прорезающие бревенчатую стену сруба узкие вертикальные отверстия-бойницы. В проекте Гайгарова мемориальная стела, сложенная из вертикально стоящих обугленных бревен, напоминала о тысячах сожженных дотла деревень. Это были уникальные произведения архитектурной графики, показанные на выставке «Героический фронт и тыл» (1943), а сегодня хранящиеся в музейных коллекциях.

В рассказах и очерках военкора «Красной звезды», писателя Андрея Платонова мотивы умирания и смерти всепроникающи. Интерпретируя их, автор апеллирует к укорененным в сознании людей *культурным кодам*. Рассказы о войне, об убийствах и смертях у писателя становятся рассказами не просто о жизни, а о жизни бессмертной и вечной. «Вперед, ребята, смерти нет!» – звучит призыв к бою в рассказе «Смерти нет!» (1943). Это не фигура речи, а то, что подспудно живет и обнаруживает себя в моменты наивысшего душевного подъема, такой силы высокого жертвенного порыва, который способен победить смерть и запечатлен в христианском «смертию смерть поправ». «Народный интеллигент, рабочий философ», как называют Платонова отечественные исследователи-филологи, в экстремальной ситуации не только отваживается снова поднимать мучительные вопросы человеческого бытия, но и дает ответы – решительные и последовательные, выраженные страстно и поэтически захватывающе. Транслирует он их через (философ-

⁴ Из стенограммы совещания ССА СССР и СХ СССР по вопросам мемориальной архитектуры. 3–5 июня 1946 г. // РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Д. 185. Л. 67–68.

ствующих Платонов Каратаевых) духовных героев его военных рассказов. В годы войны идеи автора, близкие ноосферному видению, выражены в мире чувствующих и размышляющих его персонажей, их поразительном «упорстве в бытии». Так, будничным, но необычным предстает в газетном очерке А. Платонова «Присяга» ритуал поминовения. Автор неторопливо повествует как о событии повседневной фронтовой жизни (ее «суровых буден») [Семенова 2004, с. 324–342] – посещения бойцами могил павших товарищей. И атмосфера, в которой совершается это тихое прощание перед новым боем, и с трудом произносимые непривычные слова ротного с фамилией героя романа «Чевенгур», которые как будто всплывают из глубин памяти. Все это совсем не похоже на ставшую вдруг неуместной громогласную риторику «национально обесцвеченных» революционных ритуалов. «Старинные» слова, речевые формы и обороты наполняют речь командира новыми смыслами, аллюзиями и коннотациями, расцветчивают ее новыми красками. В словах Чепурного «сюда, в землю, навечно легли наши люди», «ради того, чтобы отвести смерть от нашего народа» прочувствована «родотворная, жизнехранительная и жизнеспасительная» крестьянская основа народа. В словах командира «они узнали гибель за нашу Родину» выражено пробуждение национального самосознания, объясняемое остротой исторического момента, когда личное и общественное объединяются для борьбы с общим врагом, а само пространство смыслов, вкладываемых в понятие «Родина», превращают его в территорию большого компромисса (национального самосознания, религиозного сознания, революционного сознания).

В особом комментарии нуждаются слова «святые» и «душа» – ключевые понятия русской языковой картины мира. Понятие «святость» появляется в православии с IX в. В новое время при доминировании светской или атеистической идеологии культурные парадигмы видоизменяются, первичные смыслы вытесняются, а слова остаются, и значение их трактуется в расширительном (переносном) смысле. В данном же тексте, рожденном наивно-языковыми представлениями, значение слова определенно смещается, приобретая сакральный оттенок. В очерке Платонова «Труженик войны» (март 1943) в центре внимания автора и его героя оказывается понятие «душа». Иван Толокно смотрел на надвигающийся танк, «и жалость к себе в первый раз тронула его сердце». Он работал всю жизнь, он уставал, он терпел... А теперь в него стреляют, хотят убить, чтобы сама память об Иване исчезла в вечном забвении, словно человек и не жил на свете. «Врешь! Не возьмешь! – подумал Толокно в минуту наступившей гибели. – А мне смерть, так душа останется. Должна бы остаться. Наверное, Родина и есть

душа». Душа – вместилище скрытых мыслей и чувств человека. В лексиконе господствующей идеологии этого понятия просто не существует. Так в содержании слова Родина, включающем в себя целый мир воспоминаний, переживаний и мыслей человека, его упований, с возвращением чувства божественной природы человеческой сущности отодвигается и сужается доля идеологической составляющей.

Фразеологизмы из речи командира: «они пережили высшую судьбу воина и выполнили свой долг, не щадя крови и самой жизни» и «стали святыми людьми в вечной памяти нашего Отечества» восходят к воинской риторике, к героике Отечественной войны 1812 г.

Об общей тенденции обращения к отечественной традиции свидетельствует статья П.Н. Максимова в уже упоминавшейся коллективной монографии, где он уделяет большое внимание теме воинской доблести и славы в архитектуре русского классицизма.

Созданный в годы войны по инициативе Г.П. Гольца и А.Г. Габричевского отечественными учеными труд посвящен мемориальной теме в архитектуре. Анализ исторического опыта искусства, припоминание и интерпретация культурной традиции, соотнесение этого опыта с современностью, продемонстрированные принявшими участие в работе над книгой историками архитектуры, искусствоведами и археологами, дополняет картину духовного климата эпохи. Название коллективной монографии «Мемориальная архитектура» (1943–1946) было не совсем привычным для уха. Выступающий в роли составителя и редактора Габричевский в вводной статье дает пояснения:

Рёскин в свое время писал об архитектуре: «Мы можем жить без нее и почить без нее, но вспоминать без нее мы не можем», и продолжает мысль, утверждая, что архитектура всегда в известной мере мемориальна, и, прежде всего, как памятник человеческого труда и человеческого искусства. Это ее качество находит себе выражение в системе художественных признаков, которую мы называем монументальностью [Габричевский 2011, с. 303].

Главная особенность концепции Габричевского – расширение границ коллективного исследования, выход за пределы мемориальной архитектурной типологии в широкое пространство культурной памяти.

Один из авторов данного коллективного труда В. Блаватский в статье о памятниках античной Греции (1943–1946) открывает ценности античной культуры, расшифровывая или находя аналоги

архитектурным и пластическим формам в поэтических образах. Демонстрируя связь классического образца с героическими и гражданственными идеалами древних эллинов, автор привлекает эпитафии (эпиграммы) в переводах В.А. Жуковского.

Мертвым внесли на щите Фрасибула в родную Питану / Семь от аргивских мечей ран получил он в бою / Все на груди были раны. И труп окровавленный сына / Тинник старик на костер сам положил и сказал: / Пусть малодушные плачут, тебя же без слез хороню я / Сын мой. Не только ведь мой – Лакедемона ты сын (Эпиграмма Диоскурида о спартанцах).

В битве отвага, Проарх, тебя погубила и смертью / Дом ты отца своего Фидия в горе поверг, / Но над тобой поет эту песню прекрасную камень / Песню о том, что погиб ты за отчизну свою (Эпиграмма Аниты) [Блаватский 2011, с. 311–312].

Ярко выраженное героико-патриотическое содержание поэтического образа напоминает о себе как о первоисточнике отечественной классической традиции, которой надлежит следовать при создании произведений одического звучания, близких таким типам мемориальных сооружений, как монумент, здание мемориального характера и архитектурно-скульптурный ансамбль.

Образы античности, воскрешаемые в разновременных стилевых интерпретациях, обозначают самую устойчивую тенденцию в проектах военных лет и объединяют авторские трактовки мастеров под общим определением классичности.

Проекты мемориальных сооружений и ансамблей, выполненные в годы войны, по характеру авторского диалога с источником вдохновения можно разделить на две группы. Первую составили своеобразные проекты-вариации, где интерпретатор-автор наиболее близок к первоисточнику. По этим работам можно судить, на какой образец он ориентировался, что считал возможным и необходимым заимствовать из исторического опыта и перенести на современную почву. К первой группе можно отнести проект монумента героическим защитникам Ленинграда на Пулковских высотах А.В. Щусева. В проекте, задуманном в виде развитой пространственной композиции, доминирует тема классичности. От центральной группы ансамбля – триумфальной колонны, венчаемой скульптурой, вниз с холма спускается широкая многомаршевая лестница, обрамленная колоннадой⁵. Колонна монумента,

⁵ Собрание ГНИМА. Проект датирован 1944 г. Опубликовано в 1952 г. [Соколов 1952, с. 289].

лестница, аллея, рассекающая ландшафт, бассейны с фонтанами, расположенные на площадках лестницы и далее вдоль аллеи, обозначили центральную ось ансамбля, выходящую далеко за его пределы и являющуюся композиционным стержнем, относительно которого организуются прилегающие к нему территории. По обе стороны от аллеи пролегли зеленые ленты газонов, а за ними – две крупные магистрали. Языком классики автор формулирует две универсальные идеи: создание триумфального ансамбля, мощный пространственный размах которого проникнут духом благородной величавой торжественности, и образа светлой радостной гармонии, который рождают пронизанные светом, окутанные воздухом белые колоннады и сверкающие каскады фонтанов. Проблема выражения современного содержания в памятнике приобрела особую остроту в рассматриваемый период, так как в искусстве, ориентированном на освоение наследия, современное художник выражал, оперируя традиционными формами. В такой ситуации смена источника вдохновения становится выражением современного содержания. В качестве источника вдохновения важную роль начинает играть отечественная традиция. Обращение к наследию средневекового зодчества отмечается уже в самых ранних проектах. Светло и лирично звучит тема белокаменного древнерусского зодчества, навеянная образами новгородской архитектуры, в проекте ансамбля пантеона партизан А.А. Масленникова (1942)⁶ (рис. 1). Она находит выражение в многоярусной композиции сооружения, в скульптурной пластике его объемов, в богатстве и разнообразии орнаментальных мотивов (поребрика, ширинок, аркатурных фриз), выявляющих логику членений архитектуры, погруженности в природу. Критика быстро заметила и доброжелательно реагировала на интерес зодчих к памятникам средневековья. Выступавший против «всеядности и беспринципности эклектики», против «слепого подражания» в архитектурных стилизациях, по отношению к удавшимся, с его точки зрения, проектам, критик замечал: «Здесь удачно введены некоторые элементы русской архитектуры» или «мотивы древнерусского зодчества (перспективные порталы, аркатурные фризы) включены в композицию без архаизирующей нарочитости»⁷.

⁶ Собрание ГНИМА. Проект выполнен в 1942 г. Опубликовано: Архитектура СССР. 1944. Вып. 6. С. 14.

⁷ Д. А. [Д. Аркин] Монументы героям Великой Отечественной войны. Заметки о конкурсе // Архитектура СССР. 1944. Вып. 5. С. 3–11. Стенограмму выступления Аркина на обсуждении проектов Всесоюзного конкурса (1 марта 1943 г.) в Союзе архитекторов, которая была положена в основу рассматриваемой статьи, см.: РГАЛИ. Ф. 2606. Оп. 1. Д. 64. Л. 11–11об.

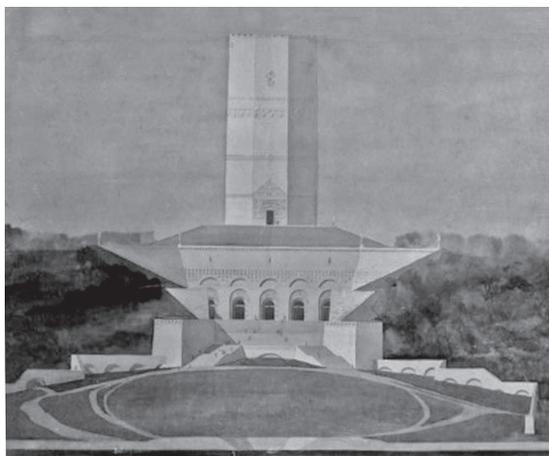


Рис. 1. А. Масленников. Пантеон партизан, проект (фасад), 1942–1943 гг.

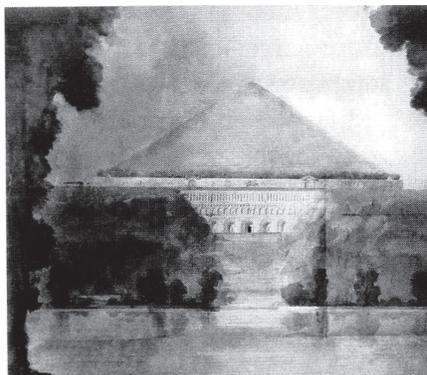
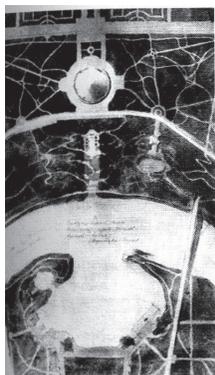


Рис. 2. Н. Гайгаров, П. Скокан. Пантеон партизан, проект (генплан, фасад), 1942–1943 гг.

Конкурсные проекты архитекторов Г.А. Захарова, Н.И. Гайгарова, П.И. Скокана (рис. 2), А.К. Масленникова, М.Ф. Оленева, интерпретировавших обозначенную ретро-тему, встретили одобрение в профессиональной среде, назывались среди лучших при обсуждении на выставках и в архитектурной печати. Переориентация в выборе источника вдохновения, обращение

к национальным традициям России и народов СССР, а также их национальной классике обогащали произведения новыми смысло-образами, углубляли содержание памятника.

Поворот в культуре, выразивший настроение разных слоев общества, не встретил сопротивления и у власть предержащих, которые вынуждены были ослабить идеологический прессинг. Еще недавно безжалостно разрушавшая и уничтожавшая храмы и монастыри своей страны власть вынуждена была изменить политику. В мае 1942 г. на V сессии Академии архитектуры было принято «Обращение к прогрессивной мировой общественности».

Те из вас, – говорилось в нем, – кому дорога память о славном прошлом своих народов, внесших в сокровищницу мировой архитектуры плоды своего творческого гения, должны всеми возможными средствами разоблачать варварское лицо фашизма и помогать делу его уничтожения...⁸.

А в апреле того же года выступавший на X пленуме правления Союза архитекторов его глава архитектор Каро Алабян отмечал:

Мы сумели по-новому понять и оценить не только красоту древних храмов, кремлей, монастырских ансамблей Москвы, Владимира, Новгорода, Пскова, но и художественную роль архитектуры Ленинграда...⁹

Воззвание к народам мира о сохранении культурного наследия, так же как объявление начавшейся войны отечественной, свидетельствовало о тектонических сдвигах в идеологии и политике Советского государства.

В многочисленных набросках архитектора Л.В. Руднева (1944)¹⁰ варьируются мотивы шатрового и крепостного зодчества XVII в. Их, конечно, нельзя считать законченными произведениями, но ясно проступающий в них образ прототипа помогает понять, что именно привлекло в нем архитектора. В ряде рисунков разработаны варианты многоярусного шатрового покрытия для завершающей части здания музея Славы. Один из набросков, подцвеченный акварелью, прекрасно передает характер сельского зимнего пейзажа с высокими пригорками, обрывистым берегом, тропинкой, спускающейся к реке.

⁸ Из истории советской архитектуры 1941–1945 гг.: Материалы и документы. М.: Наука, 1978. С. 43–44.

⁹ Алабян К. Задачи архитекторов в дни Великой Отечественной войны // Материалы X Пленума ССА СССР. 22–25 апреля 1942 г. С. 17.

¹⁰ Собрание ГНИМА.



Рис. 3. М. Оленев. Пантеон партизан, проект (разрез), 1943 г.

Здание, стоящее высоко на пригорке, лестница, ведущая к нему, пропилены, скульптурные группы, расположенные по ходу движения, образуют целый ансамбль. Царящее над всем окружением здание живо напоминает шатровые колокольни XVII в. – выразительные доминанты русского пейзажа. Таким образом, становится понятным, что интересовало архитектора, что выделял он как особое достоинство древней архитектуры. Прежде всего это принцип включения здания в пейзаж, характер доминирования (выразительность силуэта, легкость, ажурность построек, подчеркиваемая богатством орнаментального декора), яркое сочное многоцветье (красное, белое, зеленое), ансамблевое решение этих сооружений.

Архитектору М.Ф. Оленеву, который, по словам Ю.Н. Швердяева, «не принял ордерного варианта классики и задышался в пилонной архитектуре»¹¹, импонировало то органическое единство формы, конструкции и декора, которое было присуще средневековой архитектуре. Эскиз пантеона партизан*¹² (рис. 3), выполненный архитектором в 1943 г., стоит в ряду проектов-вариаций, своеоб-

¹¹ Стенограмма выступления Ю.Н. Швердяева 21 февраля 1978 г. в Центральном Доме архитектора на вечере, посвященном творчеству М.Ф. Оленева в связи с 70-летием со дня рождения // Архив ССА СССР.

¹² Отмеченные звездочкой здесь и далее развернутые анализы проектов приводятся из моих первых публикаций материалов Музея им. А.В. Щусева [Малинина 1991, с. 145–167].

разных творческих исследований, которые имели цель выявить в историческом материале ценные композиционные, пластические идеи, использовать и развить определенные принципы синтеза искусств. Автор прибегает к особому способу разработки проекта – к эскизной, броской, обобщенной трактовке архитектурной идеи, к метафоризации самих художественных средств, подчеркивая импровизационный характер замысла и его воплощения. По форме здание напоминает столпообразные сооружения XVI в. и вызывает ассоциации с хорошо знакомыми, легко узнаваемыми образами древнерусских храмов-памятников, возведением которых отмечались важные вехи истории Русского государства. Во внешнем облике сооружения автор акцентирует внимание на пластической выразительности монохромной архитектурной формы, еще более усиливая впечатление пластической мощи введением легкого растительного орнамента фресковой росписи, покрывающей стену верхней открытой галереи и грани фонарика, венчающего сооружение. В разрезе четко выявлена конструкция здания. Его конструктивным стержнем является мощный столп-опора (полый внутри), который, поднявшись вверх, как могучее дерево, переходит в широкую «крону» сводчатых перекрытий, а далее «прорастает» в шатровую часть, где служит опорой для тонких жестких ребер, несущих покрытие.

Во внутреннем убранстве здания важная роль отводится цвету. Колористическая разработка оформления интерьера, поданная эскизно, дерзко утрированно, идет от образного языка народного искусства, древнерусской иконописи и фресковой росписи. Цвет, ложащийся крупными пятнами, аппликативно, становится то плотным и насыщенным, то мягким и прозрачным. Глубокий темно-зеленый тон окраски сводов в крутых свободных росчерках затейливых золотых завитков растительного орнамента (символ возрождения жизни, весны, плодородия) сочетается с охристыми, терракотовыми тонами окраски стен, перебиваемыми сильными энергичными ударами киноварно-красного цвета.

Монументальная живопись, располагаемая по принципу ленточной ярусной росписи, в пять ярусов покрывает поверхность центрального столпа, повествуя об истории партизанских войн в России. В эскизах росписи талантливый живописец М.Ф. Оленев, сам неоднократно выполнявший монументальные работы¹³, хоро-

¹³ Архитектор М.Ф. Оленев выполнял росписи шлюзов на р. Яузе, построенных по проекту Г.П. Гольца (1939–1940 гг.), фрески жилого дома на Большой Калужской улице (архитектор Г.П. Гольц, 1939–1940 гг.). Фрески для клуба на станции Железнодорожная были сделаны Оленевым в соавторстве с Ю.Н. Шевердяевым в 1944 г.

шо чувствовавший и понимавший специфику монументального искусства, исходит из приемов средневековой стенописи. Проект Оленева явился интересным опытом творческого исследования, современного «прочтения» произведений, вошедших в сокровищницу национальной культуры.

Эта ветвь освоения традиции, практически не получившая дальнейшего развития и углубления, сильно видоизмененная господствующим стилистическим направлением, все-таки имела важное общекультурное значение, участвуя в возрождении утраченных связей с отечественным наследием в проектах восстановления центров городов (Новгород, Киев, Воронеж и т. д.).

Архитекторы, испытывавшие влияние ар-деко, проявляли интерес к строгой лаконичной и масштабной архитектуре Древнего Востока, конструктивным достижениям средневекового зодчества, наследовали ряд характерных черт брутального модерна (в принципах синтеза, колорите, декоре, скульптуре). Эта ветвь модернистской архитектуры испытала сильнейшее влияние экспрессионизма. Одной из наиболее характерных и ярких работ этой группы является проект архитектора А.М. Альбанского¹⁴ (рис. 4). Мемориальный ансамбль здесь превращается в памятник скорби о погибших. В проекте Альбанского явно проступают черты модерна. Для отечественных мастеров обращение к модерну было способом приблизиться к выразительному языку экспрессионизма, который не признавался в те годы ни академической школой, ни бывшими конструктивистами. Тем не менее в стилистике Альбанского слышны отзвуки экспрессионизма, что нашло выражение в образном строе задуманного ансамбля.

Ко второй группе следует отнести проекты, в которых на основе авторской интерпретации создавалась форма, построенная на таком ассоциативном ряде, который давал возможность воспринять ее в конкретном историческом контексте. Такой проект переставал быть просто вариацией на тему и превращался в самостоятельное произведение, выражающее современное содержание. В этих работах уже выкристаллизовывалась своя стилистика, характерная для данного времени. В проектах, интегрировавших различные тенденции, проявленные в эскизных, вариационных разработках, переплавлены и приближены к современному языку архитектуры, который формировался в те годы на основе взаимодействия авангарда и классики. При этом интонационный строй ансамбля иногда меняется, героический образ окрашивается лирическим настроением.

¹⁴ Собрание ГНИМА.

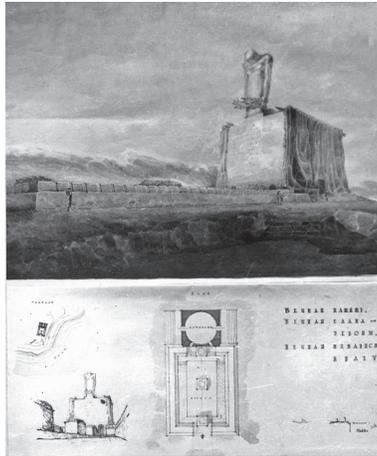


Рис. 4. А. Альбанский. Мемориальный ансамбль, проект, 1943 г.

В стилистике Г.П. Гольца доминирует влияние ренессансной образности. Дух античности более явственно проступает в пластических аранжировках его архитектуры. Сильным эмоциональным акцентом, дающим настрой образному решению всего ансамбля центра Сталинграда, стал монумент исторической битвы в проекте зодчего¹⁵. Сложенная из каменных блоков 25-метровая стена должна была встать на высоком правом берегу Волги, замыкая перспективу главной улицы города как символ мужества и стойкости. Со стороны реки стена прорезана несколькими рядами нешироких продолговатых ниш, как бы преодолевающих статику материала, зрительно «облегчающих» сооружение и создающих впечатление движения, «роста». В аттиковой части помещена рельефная композиция. Сторона, обращенная к городу, служит фоном для скульптуры. Ее гладкая поверхность прорезана двумя арками, открывающими вид на Волгу, и двумя лентами углубленного скульптурного рельефа у основания. Переход от архитектурной формы к круглой скульптуре последователен и органичен. Он идет по линии нарастания пластической наполненности формы – от богатой светотенью пластики сложенной из камня стены к углубленному рельефу,

¹⁵ Местонахождение упоминаемого варианта проекта неизвестно. Опубликовано О.А. Швидковским: История русского искусства. Т. XIII. М.: Искусство, 1964. С. 313.

от него – к барельефу и, наконец, к круглой скульптуре. Тема движения, развития, рождающаяся уже в архитектуре, подчеркнутая ее членениями, пропорциями, проявляющаяся в постепенном пластическом насыщении форм, завершается стремительным порывом фигуры «Ники» (1943). В этот образ, переполненный счастливым, ликующим чувством, как бы перелилась радость народа, его предчувствие победы жизни над смертью.

Проекты В.Ф. Кринского (рис. 5), М.Я. Гинзбурга, А.К. Бурова (рис. 6, 7) примечательны тем, что в них ярко проступает одна из основных тенденций стилеобразования архитектуры 1940-х гг., которая получает выражение в попытках создать некую конструктивно-тектоническую систему на основе современных достижений инженерной мысли, технических возможностей и материалов (металл, бетон, стекло). Художественная интерпретация ее осуществляется по принципу подобию классическим образцам. Сооружения в проектах этих архитекторов, по силуэту напоминавшие зиккураты, пирамиды, Колизей, в сущности, являлись современными, конструктивными, лишенными тяжести и статики своих прообразов. Облик мемориальных сооружений, имевших сходство с архитектурными сооружениями прошлого, призван был укрепить представления о ценностях, накопленных многовековым опытом художественного творчества и их вечности. Тема вечности, преломленная символически, в образе вечно прекрасного, созданного руками человека, утверждает победу созидания над силами разрушения (рис. 8, 9).

Здание пантеона партизан в проекте В.Ф. Кринского*, получившее форму усеченного конуса, ярусными членениями и круглым планом напоминавшее Колизей, представляло собой могучее brutальное конструктивное сооружение из камня, бетона и металла¹⁶. Четко выявленные горизонтальные членения здания образовали четыре яруса. Ритм убывающих сверху, как бы «сжимающихся» колец уступчатого объема подчеркивал его динамическую устремленность, «снял» ощущение массивности и статичности форм, но при этом сохранялось общее впечатление brutальной мощи крепкого «мускулистого» сооружения. Это движение убывающих сверху объемов здания подхватывалось и развивалось в «живом» выразительном движении скульптурных фигур, венчающих его. Брусчатая многоступенчатая кладка мощных контрфорсов и стен нижнего яруса, наружных лестниц, широких и глубоких проемов галерей второго яруса и, наконец, кольцо витража последнего,

¹⁶ Собрание ГНИМА. Проект представлен на Всесоюзный конкурс памятников 1942–1943 гг.

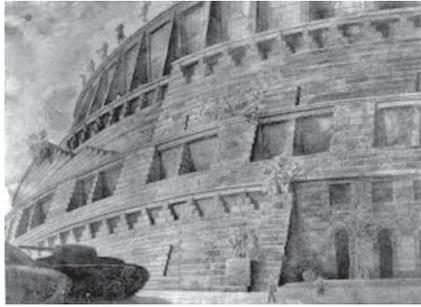


Рис. 5. В. Кринский. Пантеон партизан, проект, 1943 г.

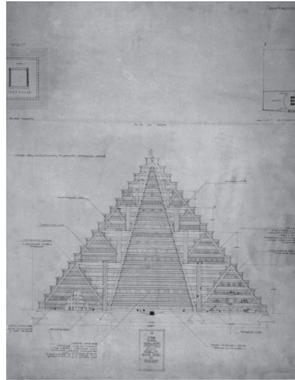


Рис. 6. А. Буров. Музей обороны Сталинграда, проект (разрез), 1944 г.

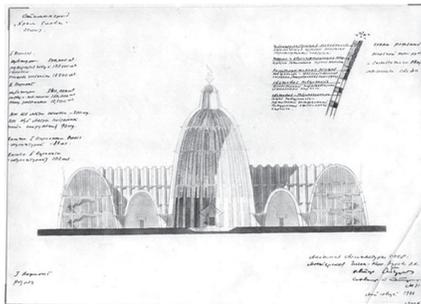
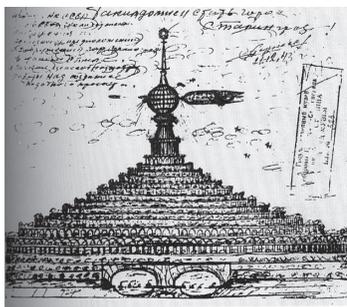


Рис. 7. А. Буров, С. Сатунц. Храм Славы, проект (разрез), 1944 г.



А. Черкасов
«Таковы
должны быть
г. Сталинград».
Рисунок,
присланный
на всесоюзный
конкурс
из Действующей
Армии. 1944

Рис. 8. А. Черкасов «Таким должен быть Сталинград», рисунок, присланный из Действующей Армии на Всесоюзный конкурс, 1944 г.

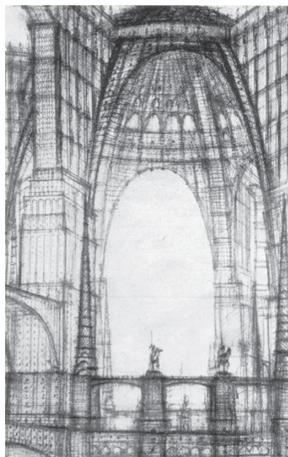


Рис. 9. Я. Черников. Пантеон, проект, 1946 г.

четвертого, яруса, члененного жесткими ребрами контрфорсов, держащих перекрытие, – все это создавало экспрессивную, драматическую коллизию пластической аранжировки фасадов пантеона.

В пояснительной записке к проекту¹⁷ указывалось, что здание должно быть выполнено в железобетоне, камне и кирпиче (особо

¹⁷ Проект выполнен на трех листах Р1а5090/1-3. Пояснение помещается на втором листе.

подчеркивалось, что «штукатурка для фасадов не употребляется»), скульптура, детали оформления – из бронзы, чугуна, гранита. По уступам здания, наряду со скульптурой и трофеями, должны были располагаться кустарники и небольшие деревья (искусственная посадка). «Зелень должна придавать наружному виду здания живописный характер», – подчеркивал автор.

В упоминавшейся уже статье Блаватского приведена эпитафия Анакреонту Антипатра Седонского. Одной строкой обозначен здесь основной мотив мемориальной архитектуры, активно привлекаемый к участию в раскрытии темы Бессмертия: «И сладостно плещет белая дышит плита» [Блаватский 2011, с. 313]. Это вечно-зеленое растение символизировало силу жизни и стойкость. Будучи одним из атрибутов Диониса, плющ связан с его мистериальным культом, в экстатических плясках которого человек, по выражению Ф.Ф. Зелинского, «убеждался в самобытности своей души, в возможности для нее жить независимо от тела и, следовательно, в ее бессмертии» [Блаватский 2011, с. 326]. В христианской иконографии плющ преемственно становится символом воскресения и вечной жизни.

В близости к природе видит А.С. Пушкин преимущество сельского кладбища перед городским, говоря об этом в строках стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу...»: «На месте праздных урн и мелких пирамид, / Безносых гениев, растрепанных харит / Стоит широко дуб над важными гробами, / Колеблясь и шумя...». От Александра Пушкина до Арсения Тарковского («Иванова ива», 1958) в нашей культуре, в нашем сознании продолжает существовать образ древа – этот устойчивый мифологический и культурный символ жизни, который включает в себе символику вечности как знак бытия.

Художественному осмыслению роли природы в системе мемориального ансамбля внимание уделяли и архитекторы, работавшие над проектами памятников в годы войны. Ее неповторимый облик помогал придать образу памятника качество уникальности. Возможности пластической выразительности позволяли использовать ее как важное средство архитектурной композиции ансамбля. Наконец, с природой художник связывал представление о вечности. Природа становилась основным материалом, с помощью которого на местах массовых захоронений создавались своеобразные зеленые ансамбли. У Захарова¹⁸ – это высокие свечи укра-

¹⁸ Собрание ГНИМА. Проект выполнен Г.А. Захаровым в 1944 г. Опубликовано в 1947 г., см.: Типовые проекты памятников братских и индивидуальных могил воинов Советской Армии, Военно-Морского Флота

инских тополей, торжественно обрамляющих пространство некрополя¹⁹. У Либсона²⁰ – снежные цепи величественных кавказских хребтов, создающие выразительный фон для памятного ансамбля. У Шпотова²¹ – зеленые, мягких очертаний холмы на берегах Дона или обрывистые утесы на крымском побережье, хранящие в себе могилы павших.

В.Е. Асс^{*22} использовал в проекте ансамбля военного некрополя не совсем обычный для мемориального произведения мотив сосен и отвел им совершенно особую роль, сделав важнейшим элементом композиции, построенной на выразительном контрасте горизонталей протяженных стен некрополя и вертикалей стволов сосен, высоко возносящих к небу свои кроны и осеняющих памятный ансамбль. Огражденное глухими каменными стенами пространство некрополя, монотонная ритмика прорезающих стены ниш с захоронениями – весь этот замкнутый, наполненный скорбной тишиной мир вдруг «взрывают», как звуки органа, взмывающие вверх сильные, стройные тела громадных сосен. Много лет спустя в проекте 1990-х гг. нового некрополя под Москвой (архитектор А.В. Боков) мы найдем явное и не случайное сходство с образным строем произведения В.Е. Асса.

В проекте мемориального ансамбля, выполненного Ю.Н. Шервядевым²³, как в фокусе, сошлось все характерное для художественных поисков военных лет. Основные архитектурно-пластические компоненты ансамбля: звезда, венчающая холм, и склоненные знамена у ее подножия ведут свою родословную от эмблематики и символики, пришедших в мемориальную архитектуру из агитационного искусства первых послереволюционных лет. Мощь, статика, физическая тяжесть, свойственная

и партизан, погибших в боях с немецко-фашистскими захватчиками в годы Великой Отечественной войны: разработаны НИИ общественных и промышленных сооружений АА СССР / Под ред. Н.Я. Колли. М., 1947. Илл. 44.

¹⁹ Там же.

²⁰ Собрание ГНИМА. Проект представлен В.Я. Либсоном на Всесоюзный конкурс проектов памятников Великой Отечественной войны (1942–1943).

²¹ Проект представлен М.А. Шпотовым на Всесоюзный конкурс проектов памятников Великой Отечественной войны (1942–1943).

²² Собрание ГНИМА. Проект демонстрировался на выставке «Героический фронт и тыл» (1943–1944).

²³ Проект датирован 1943 г. Собственность семьи автора, другие варианты находятся в собрании ГНИМА.

тектонике традиционных мемориальных форм, уступает здесь место конструктивности и легкости архитектурно-пластических элементов, выполненных в современном материале. Сравнительно небольшая толщина знамен (в месте наибольшего утолщения равная 420 см), моделировка формы глубокими выемками и врезами, имитирующими складки, делают их легкими и стройными. Преувеличенный масштаб форм, подавляющих грандиозностью и величием, свойственный большинству проектов этого времени, уступает место формам, соразмерным человеку. Высота звезды – около двух с половиной метров. Курган также невысок. Верхняя его отметка находится на расстоянии 240 см от земли. Основание холма получает форму овала, длина которого по большей оси должна составить 2720 см, а по малой – 1920 см. Благодаря такому соотношению обширной площадки основания и небольшой высоты курган не только не теряет значительности, внушительности, а напротив, обретает спокойную эпическую монументальность. Отдавая дань времени, автор ищет близкие своему замыслу образы в прошлом. Выбор его падает на интересную традицию раннего русского классицизма, которой он следует в плане, масштабе и пропорциях ансамбля. Принцип композиции остается центрическим. Использование в плане эллиптической формы вместо окружности, сужение знамен к периферии, «распластанность» кургана, как бы стелющегося по земле, извилистая тропа вместо торжественных парадных ступеней ослабляют центростремительные усилия и дают возможность ансамблю органично войти в природу. Границы между мемориальным пространством и окружением практически стираются, рождая ощущение широты, свободы, покоя. Автор не выходит за пределы канонической системы, но пробивает в ней брешь, открывая дорогу свободному взаимодействию архитектуры с природой.

Как уже отмечалось, с природой художник связывал представления о вечности. Архитектор А.К. Барутчев (ЛО ССА), давая пояснения к проекту ансамбля Богословского кладбища, замечал: «Нам хотелось, чтобы уже в самой композиции участвовала природа. В основу <замысла> была положена идея «жизнь во имя жизни». Мы увенчали курган зеленой шапкой деревьев – зеленое молодое кладбище. И мы хотели, чтобы оно было как сама жизнь: летом – одно, весной – другое, зимой под шапкой снега – третье...»²⁴.

²⁴ Из стенограммы выступления А.К. Барутчева на совещании ССА СССР и СХ СССР по вопросам мемориальной архитектуры. 3–5 июня 1946 г. // РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Д. 185. Л. 11–12.

Многое из того, что было найдено и оценено в начале пути, на первом этапе проектирования памятников Великой Отечественной войны (в проектах архитекторов Ю.Н. Шевердяева, В.Е. Асса, Л.Н. Павлова, М.Ф. Оленева, М.А. Шпотова, А.К. Барутчева) не нашло продолжения в первые послевоенные годы, но зато приобрело особое значение в период создания мемориальных ансамблей 1960–1970-х годов.

В наши дни молодые авторы мемориального комплекса на месте кровопролитных боев подо Ржевом (открыт 23 апреля 2020 г.) скульптор А.С. Коробцов, архитектор А. Фомин решились на создание пластического аналога метафоры стихотворения А.Т. Твардовского, опубликованного сразу после войны и рожденного, как признавался автор, особым чувством и состоянием души. Стихотворение это отмечено глубоким родством с философски-поэтическим миром поэзии И. Бунина, образами природы, проникнутой космическим мирозерцанием, в его произведениях. Бунинскому космизму свойственно понимание места человека в мироздании как малой части бескрайней и вечной Вселенной («Нет никакой отдельной от нас природы... каждое движение воздуха есть движение нашей собственной жизни...» [Сливицкая 2009, с. 217]. «Навечное обязательство живых, невозможность забвения, неизбежное чувство как бы себя в них, а их в себе», к выражению которых стремился Твардовский, пробуждают в его сознании образы поэзии Серебряного века, образы бунинской рефлексии, благодаря чему воображение поэта обретает свободу. Именно этими аллюзиями рождены лирический монолог погибшего и метафора жизни души независимо от тела, растворенности ее в природе, а стало быть, ее бессмертия.

Особенностью мироощущения военных лет было новое осмысление значения памяти как нравственной опоры человека [Malinina, Vyazemtseva 2019]. В его размышлениях и делах явно прослеживается движение к самоосознанию, самоидентификации на всех уровнях: и личного жизненного опыта, и постижения мира, и сложной духовной рефлексии. В этой трудной «работе» ума и сердца приобретался ценный духовный опыт.

Литература

- Блаватский 2011 – *Блаватский В.* Мемориальная архитектура античной Греции: Рукопись коллективной монографии «Мемориальная архитектура 1943–1946» // Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / Сост. Т.Г. Малинина. М.: Галарт, 2011. С. 309–331.

- Ванеян 2014 – *Ванеян С.С.* Произведение искусства – от монумента к мнемотопу // Произведение искусства как документ эпохи / Под ред. Т.Г. Малининой Ч. 1. М.: БуксМАрт, 2014. С. 32–52.
- Габричевский 2011 – *Габричевский А.Г.* Введение к монографии «Мемориальная архитектура» // Память и время: Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / Сост. Т.Г. Малинина. М.: Галарт, 2011. С. 302–308.
- Максимов 2011 – *Максимов П.Н.* Мемориальная архитектура России: Рукопись коллективной монографии «Мемориальная архитектура 1943–1946» // Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / Сост. Т.Г. Малинина. М.: Галарт, 2011. С. 371–406.
- Малинина 1991 – *Малинина Т.Г.* Тема памяти в архитектурных проектах военных лет. М., 1991. 216 с.: 227 ил.
- Семенова 2004 – *Семенова С.Г.* Метафизика русской литературы. Т. 2. М.: ПоРог, 2004. 512 с.
- Сливицкая 2009 – *Сливицкая О.В.* Космическое мироощущение И.А. Бунина // Труды объединенного научного центра проблем космического мышления. 2009. Т. 2. С. 213–240.
- Соколов 1952 – *Соколов Н.Б.* А.В. Щусев. М.: Госстройиздат, 1952. 386 с.
- Malinina, Vyazemtseva 2019 – *Malinina T.G., Vyazemtseva A.G.* I sacrari dei caduti in URSS nei progetti di architettura durante la Seconda Guerra Mondiale. Significati culturali, associazioni storiche e moderne mitologie // Per non dimenticare. Sacrari del Novecento / a cura di Maria Grazia D'Amelio. Roma: Palombi Editori, Tor vergata, Università Degli Studi di Roma 2019. P. 157–168.

References

- Blavatskii, V. (2011), “Memorial architecture of ancient Greece. Manuscript of the collective monograph ‘Memorial Architecture 1943–1946’”, Malinina, T.G. (ed.), *Pamyat’ i vremya. Iz khudozhestvennogo arkhiva Velikoi Otechestvennoi voiny 1941–1945 gg.* [Memory and Time. From the art archive of the Great Patriotic War of 1941–1945], Galart, Moscow, Russia, pp. 309–331.
- Gabricheskii, A.G. (2011), “Introduction to the monograph ‘Memorial architecture’”, Malinina, T.G. (ed.), *Pamyat’ i vremya. Iz khudozhestvennogo arkhiva Velikoi Otechestvennoi voiny 1941–1945 gg.* [Memory and Time. From the art archive of the Great Patriotic War of 1941–1945], Galart, Moscow, Russia, pp. 302–308.
- Maksimov, P.N. (2011) “Memorial architecture of Russia. Manuscript of the collective monograph ‘Memorial Architecture 1943–1946’”, Malinina, T.G. (ed.), *Pamyat’ i vremya. Iz khudozhestvennogo arkhiva Velikoi Otechestvennoi voiny 1941–1945 gg.* [Memory and Time. From the art archive of the Great Patriotic War of 1941–1945], Galart, Moscow, Russia, pp. 371–406.

- Malinina, T.G. and Vyazemtseva, A.G. (2019), “I sacrari dei caduti in URSS nei progetti di architettura durante la Seconda Guerra Mondiale. Significati culturali, associazioni storiche e moderne mitologie”, *Per non dimenticare. Sacrari del Novecento*. A cura di Maria Grazia D’Amelio. Palombi Editori, Tor vergata, Università Degli Studi di Roma, Roma, Italy, pp. 157–168.
- Malinina, T.G. (1991) *Tema pamyati v arkhitekturnykh proektakh voennykh let* [Memory topics in the war period architecture projects], Moscow, Russia.
- Semenova, S.G. (2004), *Metafizika russkoi literatury* [Metaphysics of Russian Literature], vol. 2, PoRog, Moscow, Russia.
- Slivitskaya, O.V. (2009), “The cosmic perception of the world by I.A. Bunin”, *Trudy ob’edinennogo nauchnogo tsentra problem kosmicheskogo myshleniya* [Proceedings of the United Scientific Center for Issues of Cosmic Thinking], vol. 2, pp. 213–240.
- Sokolov, N.B. (1952), *A.V. Shchusev*, Gosstroizdat, Moscow, Russia.
- Vaneyan, S.S. (2014), “A work of art – from a monument to a mnemotope”, *Proizvedenie iskusstva kak dokument epokhi* [A work of art as a document of the era], Malinina, T.G. (ed.), part. 1, BuksMArt, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Татьяна Г. Малинина, доктор искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; tgmal01@yandex.ru

Information about the author

Tat'yana G. Malinina, Dr. of Sci. (Art Studies), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; bld. 21, Prechistenka Street, Moscow, Russia, 119034; tgmal01@yandex.ru