

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

МЕМОРИАЛЬНО-МУЗЕЙНЫЕ КОМПЛЕКСЫ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ

... обратная перспектива: предметы рассматриваются с нескольких точек зрения одновременно, масштабы фигур зависят от того, насколько важно их значение в композиции; перспективные линии сходятся не на линии горизонта, которой нет, а, по выражению П. А. Флоренского, «в сердце человека». Обратная перспектива – не столько геометрическая, сколько образно-символическая система, призванная передать пространство чуда.

ПРЕАМБУЛА

В 1992 году американский философ и политолог Фрэнсис Фукуяма выпустил книгу «Конец истории и последний человек». Книга получила широкий резонанс в прессе и научной печати и буквально вызвала панику среди интеллектуальных умов. В ней утверждалось, что распространение в мире либеральной демократии западного образца ведёт к завершению социокультурной эволюции человечества. Это позволяет считать неизбежным конец века идеологических противостояний, глобальных революций и войн, а поэтому – завершение искусства и философии.

Тезисы Фукуямы «о закате истории», однако, до сих пор не подтверждаются. По-прежнему «колесо истории вертится, и его не остановить...». Продолжают рождаться и уходить великие личности. Неумолимо приближаются новые юбилеи великих событий и удаляются в

прошлое отпразднованные. Локальные войны, вооружённые конфликты, техногенные и другие аварии, к сожалению, по-прежнему продолжаются.

Желание увековечить что-то знаменательное, важное или трагическое, всегда было свойственно человечеству. На заре сознательной истории торжественные мероприятия и манифестации заменяли культовые ритуалы. В этих целях применялись такие сооружения как менгиры, курганы, дольмены. Вне зависимости от географии, они появлялись повсеместно – от Атлантики до Тихого океана. Большие и малые, они сопровождали древние дороги, размещались в основном на возвышенностях, на холмах и на берегах рек и морей.

Потом наступила эпоха мавзолеев, пирамид, храмовых комплексов, соборов и монастырей. Уже в наше недавнее время (19 и 20 вв.) - на памятных исторических местах, вместо соборов и монастырей, появлялись помпезные мемориалы с обилием декоративной символики и драматической скульптурой.

Но, со сменой последней вековой нумерации, резко меняется эстетическое и функциональное отношение к мемориалам. Их проектирование и восприятие получает новое качество. Сила воздействия декоративной детали и реально воплощённого в материале образа начинает терять своё значение. Дословно рассказанная история воспринимается уже поверхностным изложением, рождающим глубокие впечатления и переживания лишь у старшего поколения, всё более сокращающего контингента общества. Гигантские муляжи из бронзы или камня, памятные тексты и даты, обилие портретных рельефов и деталей, рассказывают исторические сюжеты на всё более непонятном для современного поколения языке. Этот эклектический язык вызывает нередко чувство досады у нынешнего наблюдателя, воспитанного на многомерном и многосмысловом подходе ко всему окружающему. Всё чаще происходит непонимание сюжета монументального памятника, созданного по привычным для 20 века канонам. Так происходит искажение смысла мемориального послания: оно устремляется не в будущее, но в прошлое. Современный же «читатель», при всём своём искреннем желании, просто не в состоянии его оценить по достоинству.

Городские мемориалы, исторические скверы и парки, посвящённые важным историческим событиям или выдающимся персонам прошлого, являются главными достопримечательностями городов и населённых территорий. Их наполнение монументальным искусством и ландшафтное содержание – нередко результат деятельности энтузиастов, но в основном своём большинстве эти объекты всё - таки созданы в рамках целевых государственных программ специалистами: архитекторами, художниками и инженерами.

Вот здесь и возникает первое противоречие в рождении образа планируемого комплекса, т.е. в каком духе он будет воплощён: архаическом или современном. Архитектор будет предлагать современное решение, созвучное актуальным тенденциям развития своей профессии. Условный «заказчик», в соответствии с пафосом поставленной благородной задачи, а так же, благодаря своей объективной неискущённости – будет выступать за традиционный подход, т.е. не современный, вчерашний.

Иногда взгляды заказчика и архитектора на планируемый эстетический результат совпадают. Но всё-таки пока это происходит редко.

При упоминании рассматриваемого типа общественных комплексов лет десять назад сразу возникли бы в сознании читателя величественные помпезные архитектурные и ландшафтные образы: симметричные монументальные ансамбли, монотонные прямолинейные аллеи т.п. И это закономерно – до недавнего времени мемориально-музейные комплексы во всём мире строились по единым лекалам, в независимости от принадлежности к тому или иному политическому строю и местоположению на карте мира. Им была свойственна массивная внушительность, изобилие декоративного пластического и изобразительного сопровождения. Скульптура, мозаика, живописные панно являлись обязательной атрибутикой больших и малых мемориальных ансамблей. «Синтез искусств» в них присутствовал в несоизмеримо больших масштабах по сравнению с другими типами общественных сооружений, что в общем то и логично.

Мемориальная архитектура – один из важнейших базисов духовной самоидентификации любого общества и типа государственной системы. Её главной целевой задачей является укрепление самосознания того или иного этноса или их союза средствами архитектурно–пространственного и

художественного воздействия, в которых главные – образ и символ. Но, несмотря на значимость роли мемориально-музейных комплексов в становлении, формировании и развитии общественного сознания, проблематике их проектирования и строительства уделяется на редкость мало внимания в профессиональной литературе. Те немногочисленные исследования, которые сегодня можно упомянуть, затрагивают либо отечественные хронологические аспекты мемориальной архитектуры, либо косвенно описывают отдельные их проявления. Например, А.Зайцев «Мемориальные ансамбли в городах-героях» 1985 (Москва). Из недавних отечественных можно назвать труд Е.И.Кириченко «Запечатленная история России» 2001 (Москва), из зарубежных – докторскую диссертацию Маркуса Кордеса «Ландшафт и История: размышления о создании мемориалов» (Гамбург) 2010.

Чем можно объяснить такое стабильное отсутствие интереса мировой и, в частности, отечественной профессиональной публицистики к данной теме? Вероятно, здесь сказывается то, что *«монумент, как правило, является собой общественно значимое выражение официальной государственной позиции, позиции властных структур или групп, пользующихся влиянием в этом обществе, история монумента есть не что иное, как история господствующих в каждое время в каждой культуре, запечатленных в ансамбле представлений о себе» (Е.И.Кириченко)*. И с этим трудно не согласиться. С одной стороны, столь деликатная тема, неудобна для объективной аналитики, и поэтому невыгодна для исследователя, так как почти всегда косвенно вступает в политические сферы в контексте вопросов патриотизма. Прогрессивные зарубежные исследователи всячески избегают подобных тем, в силу нежелания «ввязываться» в столь тонкие материи. Отечественные исследователи такого желания тоже не выражают – мешает инерция. С другой стороны – эта тема до недавнего прошлого была настолько непоколебима в своих коннотациях, монолитна, и не отличалась разнообразием в своих проявлениях, что не давала вообще никакого повода для дискурса.

В последние же пару десятилетий здесь произошли кардинальные смещения акцентов. Сейчас этот архитектурный жанр проектируется и строится по-другому. На смену эклектике пришли пуристические решения. Декор сменили фактуры материалов и конструктивные детализации, вместо

многословных шрифтовых композиций из бронзы и камня появились скупые даты происшедших здесь исторических событий и текстовые «посвящения». Построенные недавно как за рубежом, так и у нас крупные и камерные мемориальные комплексы, заставляют по-новому взглянуть на этот многомерный симбиоз объёмно-пространственной и ландшафтной архитектуры.

Данный краткий обзор является попыткой осмысления новых тенденций в пространственной и стилистической эволюции мемориально-музейной и мемориально-парковой архитектуры и систематизации её наиболее выразительных примеров. При этом затрагиваются объективные проблемы противоречивого отношения общества к появляющимся сегодня мемориальным комплексам, в силу их несоответствия сложившимся ранее стереотипам.

МЕМОРИАЛЫ ДРЕВНЕГО МИРА

Мемориальным архитектурным ансамблем по утверждению БЭС является: *«архитектурный художественный комплекс, воздвигнутый в честь павших героев, выдающихся деятелей и событий. Мемориальный ансамбль объединяет в архитектурно организованном пространстве сооружения, монументальную скульптуру и живопись, надписи, иногда звуковые и световые образы»*. Такое же определение даёт Толковый словарь русского языка.

В древней истории памятные события увековечивались в храмовом строительстве, а также в строительстве монументов и памятников: обелисков, триумфальных арок, колонн. Великие личности находили своё прославление в строительстве мавзолеев, пирамид и храмов. Последние совмещали функции культового здания и некрополя с функцией памятника. Сакральное назначение здесь гармонично дополнялось светским, мирским назначением сооружения. Но даже в Древней истории можно выделить и чисто монументальные комплексы, не являющимися некрополями.

Один из них – *храмовый комплекс Рамзеса II в Абу-Симбеле. Он находится в Нубии, 280 км южнее Асуана, и представляет из себя скалу, в которой высечены два знаменитых древнеегипетских храма во время правления Рамзеса II (приблизительно 1298-1213 гг. до нашей эры). Выдающаяся почти к самой реке скала из мелкозернистого песчаника,*

высотой 100м, названа в иероглифических надписях «священной горой» и, как можно предположить, была укреплена фортификационными сооружениями. Поэтому в иероглифических надписях названа «крепостью Рамессполисом». Современное название Абу-Симбел произошло от скалы, на которой высечен в барельефе египетский мужчина, в заострённом фартуке которого арабские моряки усматривали подобие хлебной меры. Поэтому изображение это названо «Абу-Симбел», т.е. – отец хлеба (*sinbel* по арабски - колос), а затем это название было присвоено всей группе скал с их храмами. В Европе храм стал известен в начале 20-ого века по описаниям первых археологических экспедиций (из Википедии).

Когда появился в истории мемориальный жанр архитектуры в своём чистом виде? Думается, что с появлением в Древнем Риме триумфальных ворот. Этот род построек составляет изобретение древних римлян, которые воздвигали их первоначально в память побед и торжественных шествий императоров и полководцев в вечный город, а потом и вообще в честь государей, безо всякого отношения к их воинским подвигам.

ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА (triumphal arch), монументальное сооружение, имеющее не менее одного арочного прохода, возведенное в честь значительной личности или для того, чтобы увековечить знаменательное событие. Иногда это сооружение было архитектурно изолированным, но обычно оно перекрывало улицу или дорогу, по которой, как правило, проводились триумфальные шествия. Возведение таких сооружений связано с римской архитектурой эпохи античности, но происхождение и важность триумфальной арки все еще не поняты полностью. Она представляла собой отдельное сооружение, не соединявшееся ни с городскими воротами, ни со стенами города; и это сооружение не следует путать с Портом Триумфалис (триумфальными воротами), через которые проходила победившая римская армия, прежде чем ступить на священную территорию (померий) города Рима. Как правило, триумфальная арка состоит из двух поддерживающих опорных конструкций, соединенных между собой аркой, заканчивающихся надстройкой (или аттиком), на которой размещают статуи или высекают памятные надписи. Скульптуры на аттиках первых арок обычно изображали победителя на триумфальной колеснице, позднее арки стали украшать только изображением императора. Исходя из этого,

можно предположить, что арка выполняла функцию почетного монумента необыкновенной важности (из Википедии).

Иногда в триумфальной арке делались три проезда. В этом случае средний из них, создавался более широким и высоким, чем боковые. Самые древние из таких сооружений находятся в Риме – Триумфальные ворота Сципиона Африканского, построенные в 190 году до Рождества Христова. Они были украшены золочёными статуями. Триумфальные ворота более позднего времени декорировались ещё роскошнее: колоннами, статуями, рельефами и надписями.

КОНЕЦ НОВОЙ ИСТОРИИ

В Новой истории (со средневековья до начала 20-ого века), многие государи, подражая властителям Рима, нередко увековечивали память о важных событиях своего царствования постройкой триумфальных ворот по образцу античных. Так появились: «Ворота Альфонса I» в Неаполе, «Арка мира» в Милане, «Ворота звезды» и «Карусельские» в Париже, «Победные» в Мюнхене, «Бранденбургские» в Берлине, «Нарвские» и «Московские» в С.-Петербурге и «Тверские» в Москве. Эти поздние прообразы отличались от римских оригиналов прежде всего громадными размерами, помпезностью и пышностью декоративного убранства. Если Триумфальные ворота возводились в основном из мрамора, то поздние их версии строились из сложного симбиоза конструктивных приёмов и сочетаний материалов: гранита, мрамора, бетона и декора из чугуна, бронзы, меди и др.

Поздние представители типологии триумфальных арок своим гигантизмом и помпезностью отчасти определили лексикон канонического мемориального комплекса конца 19 – начала 20 вв.

Пространственно-архитектурные приёмы этого типологического образа стали привычным составным фрагментом сложных мемориальных и, вообще, государственных городских ансамблей, играя в них функциональную роль главного въезда во двор комплекса или на главную открытую анфиладу, ведущую к его кульминационному центру. Триумфальные ворота закономерно превратились в обязательную составную часть мемориала. В тоже время, для решения всей структуры мемориально-музейного комплекса в его привычном функциональном назначении и

образном содержании Триумфальных ворот, как определяющего композиционного элемента явно недостаточно.

Как утверждает «Большая советская энциклопедия», тип мемориально-музейного комплекса в привычном нам образе, появился при следующих обстоятельствах: *«Возникновение мемориального комплекса или ансамбля как самостоятельной разновидности мемориального произведения исследователи относят ко времени после Первой мировой войны»*. Это, конечно же, представляется неправильным утверждением.

До первой мировой войны, почти столетием ранее, произошла почти десятилетняя наполеоновская европейская череда войн и связанных с ней чередой различных драматических столкновений. Именно эта европейского масштаба драма и повлекла за собой закономерное строительство в больших масштабах различных памятных знаков и мемориалов по всей Европе. При этом произошло окончательно прекращение кураторства религиозных церковных инстанций над созданием памятных ансамблей. В таких масштабах это было трудновыполнимо. Так мемориальные ансамбли получили статус общественной архитектуры.

ВАЛЬГАЛЛА

Так что, с некоторой долей условности, можно утверждать, что именно после инициированной Наполеоном на рубеже 18-19 веков, (правильнее – в начале 19 века) войны в Европе, появляются первые гражданские (светские) мемориальные памятники и комплексы. Они появляются в больших и малых городах на топографии той войны. Все они выполнены в доминирующем послевоенном архитектурном стиле – ампир («имперский стиль»), стиле позднего классицизма. Главными характерными чертами в нём являлись: торжественная архитектурная строгость и обильное применение в декоративной отделке батальной символики (знамён, пушек, ядер, эполетов и других агрессивных мотивов).

Первым по хронологии из них можно считать баварский мемориал Вальгалла, расположенный на высоком берегу Дуная в 10 км от города Регенсбург. Этот комплекс мемориально-музейным комплексом можно назвать в первую очередь по его функциональному предназначению. Хотя по своему архитектурному образу он полностью выполнен в традициях классицизма и представляет копию древнегреческого храма. Его размеры

почти совпадают с размерами Парфенона и внешне в привычном типологическом виде ничем «мемориал» не напоминает.

Согласно скандинавской и германской мифологии «Вальгалла» это обитель павших в сражениях героев. Идея создания этого мемориала появилась после поражения коалиции германских армий в войне с Наполеоном в 1807 году. Но по замыслу баварского принца Людвига комплекс Вальгалла должен был стать не просто воинским памятником, а монументальным прославлением выдающихся представителей Германии за 1800 лет. Если в мифической Вальгалле пировали только воины, героически погибшие на поле битвы, то в баварская была предназначена как для героев-воинов, так и для учёных, писателей, и философов.

Здание было построено по проекту и под руководством архитектора Лео фон Кленце в 1842 году. Мемориал величественно смотрится на высоком берегу Дуная, с ведущей к нему многоярусной террасированной лестницей, окруженный пасторальным лугом и старыми дубовыми рощами. На двух его фризах, как и на Парфеноне, изображены аллегорические барельефы: на северном – фигурные изображения немецких государств, на южном – батальные сцены. Внутри храма устроен трёх-нефный зал, в котором на мраморных фризах установлены рельефные изображения картин из древней жизни Германии. Под фризом на консолях и постаментах установлены на момент открытия было размещено 96 бюстов и 64 мемориальные доски на тех персон, изображения которых были неведомы, и поэтому не доступны для скульптурного воплощения. Со времени открытия по настоящее время в экспозицию добавлено только 32 бюста и одна мемориальная доска.

ПАМЯТНИК БИТВЕ НАРОДОВ

Первым же каноническим мемориально-музейным комплексом со всем основанием можно считать «Памятник битве народов», ... посвящённый произошедшей в октябре 1813 года под Лейпцигом так называемой «Битве народов». Коалиция русских, австрийцев, пруссаков и шведов, в течении трёх дней разбила французскую армию Наполеона, пытавшегося после провала войны в России удержать в Европе свои позиции. До Первой мировой войны эта битва являлась крупнейшей в истории Европы. Фундамент памятника, возведённого по проекту

берлинского архитектора Бруно Шмица, был заложен 18 октября 1898 года, и спустя 15 лет, к столетию Битвы народов состоялось его торжественное открытие. Инициатором проекта был магистр Лейпцигской масонской ложи и председатель Германского союза патриотов Клеменс Тиме. Финансирование осуществлялось за счёт специально организованной лотерей и пожертвований.

Мемориал Битве народов расположен в центре поля битвы. Высота его – 91 м. От основания к верхней обзорной платформе ведут 500 ступеней. С недавних пор здесь встроены два лифта, поднимающихся до средней обзорной платформы на высоту 57 метров. Внутри памятника расположен «Зал славы», на потолке которого изображены 324 всадника почти в натуральную величину. В зале стоят четыре символические статуи высотой 9,5 метров, олицетворяющих добродетели: силу веры, народную силу, храбрость и самоотверженность. Фигура у основания памятника изображает архангела Михаила, считавшегося защитником немецких солдат и во многих других битвах. В непосредственной близости от памятника находится так называемый камень Наполеона. Здесь была расположена 18 октября 1813 года его ставка. Это место также входит в комплекс мемориала Битвы народов (из Википедии).

Некоторые авторы связывают общую архитектурно-художественную идею памятника с масонской идеологией. Действительно, мемориал напоминает по своей планировке комплекс Храма Соломона с его основными частями, Притвором, Залом и Святая святых. В декоративном оформлении присутствует также множество других символов масонства. Но в этом нет ничего странного. Масонами в то время были очень многие архитекторы. Известные архитекторы – вообще, почти все. *Понять мировую культуру от Средневековья до наших дней невозможно, не учитывая огромного вклада в неё масонов. (Джеймс С. Керл)*

Во времена ГДР власти подумывали снести памятник, казавшийся им прославлением германского национализма. И не без оснований. В 30-40 годы нацисты широко использовали этот мемориал в своих пропагандистских целях. Но, в конце концов, он был оставлен как символ «русско-немецкого братства по оружию». Тем не менее, никаких мероприятий по его сохранению не предпринималось. Только сравнительно

недавно, в 2013 году к двухсотлетию битвы на собранные различными историческими, общественными и земельными фондами 30 миллионов евро было завершено его восстановление.

БОРОДИНО

Аналогично, по тем же временным вехам и мемориальным датам в России возводится российский мемориал наполеоновской войне – Музей-заповедник «Бородинское поле» под Можайском. В отличие от пятилетнего строительства «Битвы народов», он создаётся спонтанно, на протяжении десятилетий начиная с 20-х годов 19 века. В сегодняшнем своем виде, он был завершён к столетнему юбилею войны 1812 года. Его планировочное и образное решение коренным образом отличается от лейпцигского мемориала. Оно принципиально другое. Если мемориал «Битве народов» представлял из себя тяжеловесный массивный пилон высотой с десятиэтажный дом, то бородинский мемориал состоит из десятков различных стел, обелисков, памятных знаков, связанных пешеходной сетью. Оба мемориала объединяют единый «имперский» архитектурно-художественный язык, характерный для подобного рода построек того времени. Это в основном реалистические детальные чугунные муляжи из чугуна и тёсаного камня, ядра, пушки, ограждающие цепи, мечи, шлемы, изображения орлов и коней. В большом изобилии присутствуют портретные скульптуры и барельефы ведущих полководцев, и их свиты.

В целом, бородинский комплекс отличается от европейских аналогов более простыми, ландшафтными средствами изложения монументальной памятной темы.

ВАТЕРЛОО

Завершая тему мемориалов наполеоновских войн нельзя не упомянуть третий грандиозный объект – «Монумент льва» под Ватерлоо.

Ватерлоо получило мировую известность после битвы, которая состоялась в окрестностях города 18 июня 1815 года. В битве при Ватерлоо французская армия под командованием Наполеона была окончательно разбита войсками седьмой коалицией под командованием герцога Веллингтона (Англия) и фельдмаршала Блюхера (Австрия).

На искусственном холме, созданного в форме конуса, у города Ватерлоо, стоит мемориальный памятник – статуя льва, обращённого лицом в Францию. Лев является одним из самых популярных образов ампира. Но здесь – это аллегория сил седьмой коалиции, собравшихся дать завершающий бой восставшему после изгнания на Корсике и триумфального 100-дневного правления Наполеону. Эта статуя была установлена королём Нидерландов в честь своего сына, принца Оранского, который был ранен в этой битве. В мемориальный комплекс входит музей Веллингтона. Важным туристическим объектом является католическая церковь св.Иосифа, в которой перед битвой молился Веллингтон.

К приближающемуся двухсотлетию юбилею этой битвы планируется строительство современного мемориально-музейного комплекса. Он будет выполнен уже в новой архитектурной философии. Судя по проекту, музей будет целиком подземным, встроенным в конусообразный холм. Такой подход представляется весьма рациональным, образно нейтральным и корректным решением.

СТАТУЯ СВОБОДЫ

Если рассматривать сложившиеся на рубеже веков мемориально-музейные комплексы с позиции их масштабности и мировой значимости в истории архитектуры и политике, то самым первым из них окажется «статуя Свободы» в Нью-Йорке. Это одна из самых известных скульптур в США и в мире, часто называемая «символом Нью-Йорка», «символом свободы и демократии», «леди Свобода» и др. Несмотря на то, что во всех справочниках классифицируется это сооружение как скульптура, по существу это – мемориально-музейный комплекс со всеми своими обязательными функциональными компонентами. Здесь в наличии небольшая благоустроенная территория, музей, скульптурная доминанта и видовая площадка. Показательно ещё и то, что это один из немногих мемориалов, возведённый не в память какого либо драматического события, а в ознаменование государственного торжества – столетия независимости США.

Статуя Свободы была построена 28 октября 1886 года. Как ни странно, главный символ американской свободы является детищем французских мастеров. Автор, молодой французский скульптор из Эльзаса Ф.-О.Бартольди, задумал этот проект как постройку огромного маяка на

Суэцком канале. По его планам этот маяк должен был быть в виде женской фигуры. В руках скульптура должна была держать факел, свет от которого должен был освещать дорогу морякам. Но в ходе переговоров и обсуждений проект с маяком отвергли. Именно поэтому молодой автор отозвался на инициативу парижских меценатов создать символический подарок США к юбилею её независимости. При создании скульптуры Бартольди не раз обращался к картине Делакруа «Свобода, ведущая народ на баррикады». Именно образ «Свободы» с этого полотна стал прототипом для Статуи Свободы.

За прошедшие годы монумент был признан не только олицетворением дружбы двух народов (что отодвинулось далеко на второстепенный план), но и символом свободы американского народа, символом США и Нью-Йорка в целом. Как подарок Франции к столетию Америки, статуя была доставлена на остров, расположенный в трёх километрах от Манхеттена и установлена в 1886 году. История статуи Свободы и острова Бедлоу, на котором она стоит – это история перемен. Статуя была помещена на гранитный подиум внутри форта Вуд, построенного к войне 1812 года, стены которого выложены в форме звезды. Президентским постановлением в 1924 году форт и статуя на его территории был объявлен национальным памятником, границы которого совпали с границами форта.

Главные жесты памятника – статуя держит факел в правой руке и скрижаль в левой. Надпись на скрижали на латинском языке гласит «4 июля 1776». Эта дата является днём принятия Декларации независимости США. Одной ногой «Свобода» стоит на разбитых оковах.

Оказавшись внутри монумента, посетители проходят 192 ступени до до вершины пьедестала и 356 ступеней до короны статуи. В короне расположено 25 окон, которые символизируют «земные драгоценные камни и небесные лучи, освещающие мир». Семь лучей на её короне символизируют «семь морей» и «семь континентов» (западная географическая традиция насчитывает именно семь континентов). Высота от отметки земли до верхней отметки факела составляет 93 метра, включая основание и пьедестал. Высота самой статуи, от верха пьедестала до факела 46 метров. Статуя построена из тонких листов меди, отчеканенных в

деревянных формах. Сформированные листы установлены на стальной каркас.

Обычно памятник открыт для посетителей, как правило, прибывающих на пароме. Из короны, в которую можно подняться по лестнице, открывается панорамный вид на нью-йоркскую гавань. В музее, расположенном в пьедестале, находится выставка истории создания мемориального комплекса.

Строительство «статуи Свободы» стало мировой сенсацией и дало импульс увлечению гигантоманией в создании мемориально-музейных комплексов, которые стали появляться уже в Новейшем времени, т.е. после 1918 года - после Первой мировой войны.

НАЧАЛО НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

В результате этой войны четыре империи прекратили своё существование – Российская, Австро-Венгерская, Османская и Германская. От пяти до десяти лет ушло на восстановление нарушенного баланса духовных и материальных ресурсов мировых стран. И уже с середины двадцатых годов начинается активное возведение мемориально-музейных комплексов. Страны, победившие и проигравшие, проявили равную решительность в этом созидательном процессе. Причём, появление разновеликих обелисков и монументов приобрело повсеместный характер в городах Европы, США других стран участников этой войны.

С одной стороны это была широкая компания строительства небольших памятных знаков павшим на войне горожанам того или иного города или поселения. В небольших городах их обычно устанавливали на главной площади перед ратушей, в больших и столичных городах они появлялись в основном на площадях районного значения.

С другой стороны, это время, двадцатые-тридцатые годы двадцатого века, знаменательно появлением целого ряда значительных по масштабу и монументальной выразительности мемориально-музейных комплексов. Топография их размещения весьма разнообразна, но в ней можно выделить две тенденции.

В крупных городах и столицах под мемориалы переоборудовали уже существующие градостроительные доминанты. Например, триумфальные

арки, построенные в честь каких либо юбилейных дат или государственных персон. Они переименовывались в некие, созвучные духу патриотической скорби «Монументы Неизвестного солдата» в различных вариациях. Так, как например, устроен «Вечный огонь Неизвестного Солдата» под сводами Триумфальной арки в Париже, «Памятник неизвестному герою» в Белграде, «Баварский военный мемориал (Спящий солдат)» в Мюнхене. Такие приёмы позволили компактно и выразительно решить проблему патриотической идеи, не нарушая сложившихся градостроительных параметров городского центра.

Большой интерес с архитектурной точки зрения вызывает вторая тенденция – строительство масштабных мемориально-музейных комплексов Первой мировой войны в открытых природных ландшафтах, на равнинных территориях. Впрочем, это надо считать не проявлением творческой воли архитектора, а объективной целевой установкой. Эти мемориальные комплексы проектировались и строились там, где проходили наиболее драматические сражения, то есть на полях и равнинах.

Все эти памятные ансамбли содержат в себе две главные общие образные черты (в обоих значениях) – линию горизонта окружающего ландшафта, поддержанную подиумом-галереей и вертикальную доминанту центрального элемента комплекса. Эти две линии, горизонтальная и вертикальная, являются своего рода осями координат, от которых начинает расти диаграмма эмоционального напряжения и как следствие, сильного и глубокого впечатления.

Остальные архитектурные приёмы тоже практически едины для всех этих ансамблей. Это парафразы всего опыта строительства древних храмовых комплексов, различных колоннад, триумфальных арок и, конечно, скульптурных композиций. В планировочном отношении мы видим здесь активное применение осевых, симметричных и центрических решений.

В отличие от мемориалов 19 века, в них заметно значительное сокращение применения декоративных детализировок: рельефов, барельефов, гирлянд, масонской символики и др. Язык выражения темы становится более скупым, но от этого, более торжественным. Вероятно, это объясняется тем, что «даже в странах-победителях Первая мировая война воспринимается скорее как случайно начавшаяся бессмысленная бойня, в которой погибли

миллионы людей, а не повод для национальной гордости. И поэтому памятники той войне обычно ... подчёркивают скорбь, а не героизм».

Главным стилевым выражением этих мемориальных комплексов является жанр модерн, выходящий уже к тому времени из моды, в частности, его проявление в традициях «арт-деко». Это выражается в основном в плавных и тягучих силуэтах немногочисленных скульптурных композиций, пристрастии к метафорическому выражению человеческих переживаний.

Показательным является тот факт, что среди стереотипных средств, которыми формируется архитектурно - пространственное решение мемориальных комплексов, появляется такой новаторский прием, как гигантская глухая массивная стена, без проёмов и членений. Это работает всегда довольно выразительно, особенно в мемориальной тематике.

ВИМИ И ВЕРДЕН

Наиболее характерный объект в этом ряду – Вимийский мемориал. Выполненный в архитектурном стиле «ар-деко» в его чистом проявлении, он наиболее наглядно иллюстрирует вышеназванные признаки ансамблей этого ряда, по существу является эталоном данного типологического направления.

Этот мемориал воздвигнут на месте битвы при высоте Вими в память о канадских солдатах, павших во Франции во время Первой мировой войны и сыгравших в ней немаловажную роль. Громкая канадская победа в сражении при Вими – значительное событие для канадского народа. Участок земли для создания мемориала и сотня гектаров вокруг него были переданы Францией Канаде в 1922 году в знак признательности за жертвы, принесённые более чем 66 000 канадцев в ходе Великой войны, и особенно за победу, одержанную канадскими войсками при завоевании гребня Вими в апреле 1917 года. Он является крупнейшим из многих других памятников-мемориалов канадским солдатам, которых с 1925 по 1936 годы на территории страны возводилось немало.

Канадские художники и архитекторы вписались в контекст европейского монументального искусства того времени, предложив в качестве символов отстаиваемых ценностей протяженное основание, стену в виде стелы, и понесённые потери – в виде вертикальной доминанты, устремлённой ввысь на 40 метров составленной из двух пилонов,

олицетворяющих Канаду и Францию. На одном пилоне помещён кленовый лист, на втором – флер-де-лис (цветок лилии). Скульптурный комплекс включает в себя 20 скульптурных фигур. Наверху пилонов можно увидеть группу из 8 фигур (так называемый « хор»). Они символизируют: Справедливость, Мир, Надежду, Милосердие, Честь, Истину, Веру и Знания. Дух жертвенности воплощён в скульптурной композиции, изображающей умирающего воина, передающего меч своим товарищам. У подножия мемориала – фигуры скорбящих родителей. Ниже аллегорических пилонов Франции и Канады, между ними на горизонтальной стене расположена статуя женщины, покрытой вуалью повернутой на восток, к «зарю нового дня». Она представляет собой молодую Канаду, молодую нацию, оплакивающих своих сынов, павших в бою. С верхнего уровня платформы мемориала открывается живописный вид на лес, каждое дерево в котором было посажено канадцами после трагических событий. Сам памятник построен из очень редкого хорватского (брачского) камня. Архитектор комплекса Уолтер Олдворд выбрал этот материал за его ослепительную белизну.

Несмотря на обилие аллегорических скульптурных композиций, мемориал выглядит скупым, сдержанным в исторгаемых эмоциях, но чрезвычайно торжественным.

По этим же правилам сооружен другой значительный французский мемориал в Вердене. Тот же стиль «ар-деко», та же сдержанность в эклектике. Главное – обязательное наличие протяжённой горизонтальной стены - галереи и пронзительно высокой башни – доминанты. Так сложился ряд аналогичных по пространственному построению комплексов. Один из них нашёл своё воплощение даже в США, мемориал «Либерти» (штат Миссури, Канзас-Сити), включающий в себя парк и музей Первой мировой войны.

В проигравшей войну Германии мемориалы выполнялись в совершенно иной манере и соответствующей ей эстетике. Там уже в первые годы после окончания войны подобные памятники и мемориалы начали возводиться как частные инициативы. В 1930-е годы национал-социалисты хотели подчеркнуть, что солдатский подвиг в прежние годы был предан и забыт демократами и социалистами. Не менее важной для них была задача

прославления войны как таковой. Подобные мемориалы были установлены практически во всех населенных пунктах Германии. Выполнены они преимущественно в псевдоантичном стиле, который господствовал в творчестве официальных скульпторов Третьего рейха.

ТАННЕНБЕРГ

Наиболее известный из них – Танненбергский мемориал. Ныне не существующий, он являлся единственным в этом роде мемориально-музейным комплексом с выразительным образом, навеянным тевтонскими рыцарскими мотивами. Как и в других аналогичных случаях, этот комплекс был задуман на месте крупного, знаменательного для Германии сражения Первой мировой войны в Восточной Пруссии близ г.Хёэнштайн (ныне г.Ольшынек, Польша). *Здесь, в конце августа 1914 года за несколько дней кайзеровский полководец Гинденбург окружил и уничтожил две российские армии. Сначала армию генерала Самсонова, а затем отбросил за Неман и армию генерала Ренненкампа. Эта победа приобрела не только тактическое, но и идеологическое значение. Именно здесь, недалеко, в местности Танненберг, в средневековые времена, произошла легендарная битва рыцарей Тевтонского ордена с восточными славянами, так называемая «битва при Танненберге». Славяне тогда выиграли сражение.*

Мотив победы под Танненбергом использовался для поднятия боевого духа кайзеровских войск на протяжении дальнейшего хода первой мировой войны. Это была первая из числа 7 крупнейших битв на восточном фронте, причём из тех, где немцы сражались с русскими один на один.

К пятой годовщине памятного сражения Великой войны Союзом ветеранов провинции Восточная Пруссия было принято решение соорудить на месте последней битвы мемориал, посвящённый обоим сражениям. 31 августа 1924 года в присутствии легендарных германских командующих Гинденбурга и Людендорфа и 60 тысяч ветеранов состоялась торжественная церемония закладки первого камня в основание мемориального комплекса (г.Шехмаметьева).

Проект этого монументального военного памятника был разработан берлинскими архитекторами Вальтером и Иоганнесом Крюгерами, победившими в соответствующем конкурсе, на который поступило 400

проектов. По их замыслу мемориальный комплекс должен был напоминать по своему архитектурному образу и неолитический Стоунхендж и средневековый восьмигранный замок Кастель-дель-Монте.

Сходство со Стоунхенджем получились весьма отдалённым. По своей планировке и образу он практически полностью напоминал средневековую крепость из красного камня. Только со значительными отступлениями от этой темы. Во-первых «крепостные башни» стояли не на углах восьмигранника, а в середине каждой стены. Во-вторых, во всём архитектурном облике присутствовало явно выраженное влияние конструктивизма. Квадратные в плане башни и лишённые детализации стены придавали комплексу образ современного военного оборонительного сооружения. В 40-е годы в аналогичном виде строились грандиозные башни-монстры противовоздушной обороны в Берлине и Вене, а ещё раньше, в конце 19-го века – тюрьмы.

Каждая из его восьми башен была ориентирована по сторонам света (высотой 20м) и имела своё идеологическое и функциональное содержание: Входная башня, башня Мировой войны, башня Восточной Пруссии, башня Знамён, башня Гинденбурга, Солдатская башня, башня Военачальников, башня Посвящения. Внутри мемориала находился братский некрополь 20 неизвестных солдат в виде холма с крестом на вершине – т.н. Двор чести.

Торжественное открытие мемориала состоялось 18 сентября 1927 года к 80-летию Пауля Гинденбурга, избранного уже к тому времени рейхспрезидентом Германии. В январе 1945 года в ходе отступления германских войск мемориал был взорван по приказу Гитлера. Окончательный снос руин комплекса был проведён в начале 50-х годов польскими инженерными войсками. Сегодня об этом мемориальном комплексе, его мрачном и массивном образе, можно судить только по немногочисленным оставшимся фотографиям и описаниям.

Через двадцать лет к этим памятникам, посвящённым датам «1914—1918», добавятся новые, посвящённые уже 1939—1945 годам. Немецкие военные мемориалы стали зримым отражением факта, что Вторая мировая являлась вторым эпизодом конфликта, начавшегося в 1914 году. Тем не менее, у Германии не получилось оставить достойное архитектурное

наследие в области мемориального строительства. Обе войны были ею проиграны, а воспевать поражение не принято.

Россия отказалась от памяти Первой мировой войны по идеологическим соображениям. Осознание этого упущения пришло к ней с опозданием на 90 лет.

СОВЕТСКИЕ МЕМОРИАЛЫ

Первенство в области мемориализации Второй мировой войны полностью перешло к победителям-союзникам, и в первую очередь к советскому государству. От Волги до Берлина и Вены стали возводиться различного масштаба, 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 типологического совершенства и в социальном сознании сложился в устойчивый образ-стереотип, патетический и в тоже время драматический.

Их описанию, искусствоведческим исследованиям посвящено много книг и всевозможных изданий. Поэтому подробно останавливаться на этом поистине значительном явлении в истории отечественной (и мировой) архитектуры не представляется обязательным. Но формат монографии обязывает остановиться на упоминании и кратком описании хотя бы нескольких, наиболее выразительных и лаконичных комплексов из этого ряда.

Первым из них по праву можно назвать «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 один из трёх советских военных мемориалов в столице Германии, самый большой за пределами России.

Мемориал расположен в одном из крупнейших парков Берлина, история которого начинается в 19 веке. После войны, в 1949 году, накануне 9 мая, на территории парка был открыт мемориал Советским воинам-освободителям. Весь комплекс делится на несколько частей. Скульптура «Скорбящая мать» - открывает комплекс, является началом сценария всего мемориала. «Аллея берёз» - ведёт посетителя к входу на

братского некрополю. «Символические ворота» - преклонённые знамёна и скульптуры скорбящих солдат. «Аллея саркофагов» - символические мраморные кубы с барельефами, рассказывающими о подвигах советской армии. «Скульптура воина-освободителя» - главная доминанта комплекса.

Этот монумент открыт 8 мая 1949 года. Высота – 12 метров. По существу «Воин-освободитель» является символом, образным выражением победы советского народа в великой Отечественной войне и освобождения народов Европы от фашизма.

Памятник расположен на вершине насыпного кургана, к его постаменту ведёт лестница. Внутри постамента находится круглый памятный зал. Стены украшены мозаичным панно. В центре зала расположен кубический постамент из чёрного полированного камня, на котором стоит золотой ларец с пергаментной книгой в красном сафьяновом переплётё. В книгу вписаны имена героев, павших в боях за Берлин.

Купол зала украшает люстра диаметром в 2,5 метра из рубинов и хрусталя, воспроизводящая орден «Победы».

Мемориальный комплекс в Трептов-парке был создан после конкурса, в котором принимало участие 33 проекта. Строительство комплекса осуществлялось под руководством «27 управления оборонных сооружений» советской армии. В работах было задействовано около 1200 немецких рабочих, а также немецкие фирмы по литью, мозаике и витражам» (из Википедии).

Вторым по внушительному масштабу и силы выразительности необходимо упомянуть самый крупный отечественный военный мемориал. Он наводится в Волгограде на Мамаевом кургане – «Героям Сталинградской битвы».

«Скульптура «Родина-мать зовёт!» - композиционный центр памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы», является одной из самых высоких статуй мира.

Работа скульптора Е.В.Вучетича и инженера Н.В.Никитина представляет собой фигуру женщины, шагнувшей вперёд с поднятым мечом. Статуя является аллегорическим образом родины, зовущей своих

сыновей на битву с врагом. Строительство монумента было начато в мае 1959 года и завершено 15 октября 1967 года. Общая высота памятника – 87 метров.

Начинается мемориал с горельефа "Память поколений", на котором изображены фигуры людей, идущих с венками и приспущенными знамёнами к вершине кургана, чтобы почтить защитников Отечества. 12 гранитных ниш на Входной площади представляют города-герои: Москву, Ленинград, Киев, Минск, Одессу, Севастополь, Новороссийск, Керчь, Тулу, Крепость-Брест, Мурманск и Смоленск.

На площади «Стоявших насмерть» - скульптура воина, выходящего из реки, чтоб защитить Родину. Поднимаясь по гранитной лестнице, расписанной барельефами с фигурными композициями, мы слышим сводки информбюро того времени и военные песни. Стены-руины символизируют клятву Сталинградских защитников – «Ни шагу назад» и призыв «Только вперёд!». На площади Героев - шесть скульптурных композиций, рассказывающих о подвигах бойцов, санитарок, а также моряков в последней битве под Сталинградом; о женщинах, работавших в тылу и на фронте; о подвигах командиров и о знаменосцах (из Википедии).

Описание этих двух советских памятников, как наиболее выдающихся и, в тоже время, характерных для всего этого поколения мемориальных комплексов, даёт представление о феномене их возникновения во многих столицах восточной Европы и уровня их воздействия на социальное сознание послевоенных десятилетий. Во многом они были новаторскими. Это в первую очередь выражается в широком возвращении в композиционный лексикон скульптурных включений и обильному применению декоративной и орнаментальной пластики.

Наряду с декором, в композицию входит концептуальная инносказательность и метафора. Например, известно, что Сталин приказал заменить в статуе «Солдат-освободитель» в берлинском Трептов-парке, автомат ППШ на меч. Это сразу сделало скульптуру монументальной. Появилось второе прочтение композиции – «опущенный в крепко сжатой руке меч, готовый в любое мгновение подняться...».

Подобным образом решены и другие известные советские военные мемориально-музейные комплексы: Мемориал Брестская крепость, Холм

Славы в Ялте, Мемориал героям обороны города на Сапун-горе в Севастополе и многие другие.

Всё это было советским архитектурным мышлением 30-60-х годов. Возведение советских военных комплексов принесло в восточную Европу первые образцы социалистического реализма в искусстве и неоклассицизм в архитектуре. Там стали создаваться подобные ансамбли, хотя и менее помпезные и менее «многословные» (мемориалы в Бухенвальде, Вене, Будапеште). В дальнейшем экспорт советского официального архитектурного стиля был поддержан помощью разрушенной восточной Европе в гражданском строительстве.

В последующие мирные десятилетия эволюция мемориально-музейных комплексов в целом застыла на этой патетической фазе. По инерции строились мемориалы прошедшей войне в Европе и США. Они не отличались каким-либо новаторством. Это, как правило, стелы или обелиски, окруженные колоннадами или пропилеями, с аллеями, фланкированными массивными пилонами или тумбами. Всё это выполнялось в облегчённых исторических мотивах или неоклассицизме. В умеренных объёмах присутствовала 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 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.

Существует легенда, что Иосиф Броз Тито ревниво относился к своей славе победителя в стране фашизма и запрещал Богдановичу передавать в своих монументах образы соратников по борьбе, и вообще, человеческие образы. Трудно сказать, насколько правдива эта история. Однако, действительно, в его творчестве нет, даже отдалённых намёков на мирские мотивы и человеческие силуэты.

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.

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.

МОДЕРНИСТИЧЕСКИЕ МЕМОРИАЛЫ

С середины 60-х по 70-е годы повсеместно в архитектуре доминирует модернизм – движение, связанное с решительным обновлением форм и

конструкций, отказом от стилей прошлого. Эта тенденция развивалась в мире с начала 1900-х годов, и к 70-м годам вступила в фазу своей кульминации и расцвета.

Кредо архитектурного модернизма заложено в самом его названии – это созидание нового, чего-то такого, что соответствовало бы сегодняшнему дню. То есть присутствует принципиальная установка на *новизну архитектуры*, - как конструктивных, так и планировочных идей, закладываемых в проекте. Главный принцип этого движения – принципиальный отказ от украшательства и применения исторических реминисценций в облике сооружения.

Наступает эпоха чистых форм в строительстве и искусстве, отказ от эклектики и многословности в средствах художественного выражения. В архитектурном профессиональном мире царит редкое интернациональное единодушие в теории формообразования и стиля.

В СССР продолжают строиться мемориалы отгремевшей четверть века назад войне, мемориально-музейные комплексы Ленину, и др. В Европе и США мемориалы возводятся реже и, преимущественно, по другой тематике. Они посвящаются известным художникам, композиторам, писателям, политикам.

Все эти комплексы отличает стремление к простому и лаконичному выражению пространственной идеи. Практически полное отсутствие декоративных украшений делает эти комплексы похожими на космические корабли или межпланетные станции (Мемориал геноциду армян в Ереване).

Отчасти под влиянием теорий Б.Богдановича, отчасти под воздействием бурных 70-х, политические и культурологические события которых изменили общественное сознание человечества, в архитектуре мемориалов стали появляться новаторские, неведомые ранее подходы. Шаблоны, по которым строили до этого времени мемориальные комплексы, перестали применяться. В человеческом восприятии мира, в философии, искусстве и архитектуре произошли перемены.

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

архитектуру утраченную образность, которая создавала из различных культурологических структур произведения искусства. Постмодернисты пытались внести в архитектурные произведения фантазию, различные образные ассоциации и выдумку. Постмодернизм, в отличие от общепринятого в то время модернизма, обратился к уникальности окружающего мира, индивидуальным особенностям пейзажей, используя при этом последние успехи строительной индустрии. Постмодернистское искусство исповедовало ничем не ограниченную свободу выражения художника, основанную на принципе «всё разрешено» и «стиранию границ между искусством и другими сферами жизни». Эти принципы определили формирование раннего этапа постмодернизма – поп-арта.

Но, если в теории постмодернисты декларировали «образность и оригинальность», то на практике, в частности в архитектурном воплощении постмодернизм выражался в подражании историческим памятникам, в работе в историко-архитектурных стилях, а главное, в их ироничной трактовке. Активно применялись эклектические декоративные и орнаментальные детализации, кладки, облицовки, рельефы и росписи, возрождались силуэтные завершения зданий – шпили, мансарды и портики.

МЕМОРИАЛЫ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ

Если на идейном уровне архитектура мемориалов получила от постмодернизма мощный философский импульс, то на практическом уровне, язык иронии и цинизма оказался не совместим с ней. Эта категория общественной архитектуры имеет специфическую особенность – она склонна к архитектурной метафоре, но не приемлет сарказм.

Поэтому, можно утверждать, что на типологические признаки мемориалов в подавляющем значении постмодернизм не повлиял. Зато на концептуальное и пространственное содержание повлиял радикально.

ВЬЕТНАМ

Одним из первых и наиболее ярких знаковых примеров рождения нового поколения мемориалов является Мемориал ветеранов Вьетнама в Вашингтоне.

Полное его название - Национальный мемориал, посвящённый американским военнослужащим, погибшим или пропавшим без вести в ходе войны во Вьетнаме (всего 58 тысяч имён).

Идея создания мемориала появилась у ветерана Вьетнамской войны Яна Скраггса 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 за счёт частных пожертвований различных компаний, организаций и более 275 тысяч рядовых граждан. Финансирования из федерального бюджета вообще не производилось.

1 июля 1980 года Конгресс США принял решение выделить под строительство территорию возле Монумента Линкольна. С октября 1980 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 (из Википедии).

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 уровня поверхности земли, и её верхняя кромка соединяется с окружающей лужайкой. 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.

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 минималистических форм мемориала. Было решено смягчить тему какой-либо реалистической

скульптурой. Возникшая в результате художественного компромисса скульптурная композиция изображает трёх солдат: белого, афроамериканца и латиноамериканца. Они стоят на некотором удалении от стены и смотрят в её направлении, составляя с ней единую пространственную идею.

КРЕТТО

Следующим в хронологии появления мемориалов «нового поколения», бесспорно, является памятник городу Джибеллина на юге Италии. Землетрясение 1968 полностью уничтожило этот город, превратив 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. При участии культурных фондов и частных благотворительных организаций.

Разрушенный город был расчерчен по границам ранее проходивших улиц, а останки жилых блоков - залиты в бетон. Блоки высотой чуть ниже человеческого роста точно повторяют рельеф местности, создавая иллюзию нетронутого ландшафта. Распаханные виноградниками поля, лежащие вокруг, лишь усиливают впечатление полной естественности происходящего. Кусок 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 рацио. Издали участие в этом действе человеческой воли вообще не воспринимаемо. Гигантские средства, сопоставимые со строительством нового города, были потрачены на фиксацию прежних границ. Невероятно дорогостоящий и почти не видимый художественный жест вызвал политический скандал.

Оставив улицы как коммуникативные элементы, «забутовав» жилые постройки, А.Бурри максимально упростил систему навигации, доведя линейность путей сообщения до уровня графического анализа. Памятником городу стал его план в натуральную величину, сухая схема, 3D чертёж, картографический эксперимент, при котором диаграмма средневековых улочек начала работать как знак. Несмотря на внешнюю умозрительность,

А.Бурри удалось достигнуть эффекта, сравнимого с ощущением ландшафта в занесённых снегом деревнях – состояния предельной ясности и покоя.

«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 80-х гг., 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.

Проект ... не был закончен. Сочетая академическую направленность со стилистикой концептуального объекта, автор разработал целую систему так называемой географической памяти. Здесь должен был располагаться выставочный зал под открытым небом и театр. По экономическим причинам этого не случилось. Из всех задуманных интерактивных аттракционов в проекте остались лишь компоненты, присущие большому жанру – эхо, ветер и светотень (К.Вытулева).

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

ПАМЯТНИК СОЖЖЁННЫМ КНИГАМ

Этот ряд на всех основаниях 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 методы воплощения, то во втором случае поражает филигранной и тактичной «упаковки» памятника в подземное пространство.

Его история такова. По замыслу Сената Берлина, происшедшее здесь (в то время на Кайзер Франц-Иосиф платц) сожжение нацистами порядка 20

тысяч книг еврейских, коммунистических, либеральных и социалистических писателей, объявленных негодными 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 Ульману.

Подземное пространство, квадратное в плане, 7х 7 м, и высотой 5 м, представляющее символическую библиотеку с белыми пустыми стеллажами, на которых могли бы поместиться 20 тыс. книг. Это пространство воспринимается сквозь небольшую стеклянную плиту наподобие люка, 1,7х1,7, расположенную над помещением «библиотеки» на уровне площади, в плоскости брусчатого мощения. Эта плита, на которой можно стоя, смотреть вниз, отражает небо и силуэту близлежащих зданий. 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. И она оставляет сильное впечатление. Бесчисленное количество метафор сразу приходит на ум: библиотека как концентрация света в квадрате, негативное пространство, центр духовной энергии, вечный огонь, 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 посетитель, 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».

Занятно смотреть издали, как прохожие постигают эту тайну: чтобы лучше рассмотреть, что там внутри, они наклоняются, приседают, выпрямляются, делают жесты руками, заслоняя прямой свет – это похоже на своеобразный танец на квадрате светящегося стекла.

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 эти времена начинается вообще сдвиг главного внимания архитекторов в сторону «второй природы» в городском пространстве. Проект «Памятник сожжённым книгам» перевёл стрелки на новые направления в области городского монументального строительства. Вернее сказать, не он «перевёл стрелки», а просто этот объект стал неким показательным примером нового отношения к «городскому памятнику».

Мемориалы стали создаваться средствами ландшафтной архитектуры: мощением, скверами, аллеями, геопластикой. Пафос и эмоции архитекторы стали учиться передавать не «прямой речью», а иносказательно, метафорами. Всё, что раньше выражали пластикой декора и скульптурой, визуальными осями и контрастной игрой масштабов архитектурных компонентов, всё чаще стали рассказывать языком природы и ландшафтного дизайна.

ПАРКИ МИРА

Конечно, парковая тема и раньше активно использовалась в создании мемориально-музейных комплексов. Но она использовалась в основном в своём непосредственном, коммуникационном значении, т.е. для организации движения посетителей по территории комплекса и их удобного доступа к его объектам. Так, сразу после окончания Второй мировой войны в г.Хиросиме по проекту Кендзо Танге был построен мемориально-музейный комплекс Мемориальный парк Мира. Этот один из крупнейших общественных ансамблей послевоенной Японии был задуман и осуществлён как синтез национальных и современных пространственных и конструктивно-пластических идей. На территории в 12,2 гектара находятся Мемориальный музей, множество памятников (всего 57 объектов), ритуальный колокол и кенотаф – символическое надгробие всем погибшим от атомной бомбардировки.

Этот Мемориал Мира выполнен очень функционально и просто. В середине 20-го века вообще культивировалась простота и ясность в пространственном и художественном решении больших культурно-общественных ансамблей. На рубеже веков в процессе эволюции к этим принципам стала активно добавляться тема концептуальных: метафорических и семантических идей. Особенно показательным в этом

плане представляется опыт другого японского Мемориального парка Мира в г.Саяки (1995г). В отличие от первого, он задуман и выполнен уже не так официально и рационально. Он более ориентирован на более простые человеческие представления о парковом пространстве. Хотя и мемориальная тема здесь тоже остаётся главной.

Поэтому этот мемориальный парк пользуется большой популярностью среди местных жителей. На этом месте, где сейчас располагается этот общегородской парк, раньше находился морской порт с рядом старых военно-морских сооружений. Все они были демонтированы, чтобы на освобожденном пространстве достаточно внушительных размеров возвести ландшафтно-архитектурный памятник «Миру». Это очень символично для японцев, вынесших из Второй мировой войны трагический опыт, т.е. практика посвящения Миру вновь созданных садов и целых парков.

Этот парк, в целом, довольно компактен, и всё же в своей нарочитой простоте удивительно привлекателен. Большая открытая центральная площадка засеяна газоном. Главные участки парка выделены белым твёрдым мощением и инертными покрытиями. Одна из пешеходных трасс опоясывает центральную поляну, образуя круг. От него в разные стороны расходятся извилистые пешеходные лучи, выполненные в манере бумажной аппликации, традиционной для страны. Если же смотреть на ландшафтную композицию сверху, заметно, что планировка имеет очертания солнца, символа мира. У края круглого сквера устроен искусственный водоем с фонтаном, который венчает большая скульптурная металлическая арка, олицетворяющая, по-видимому, радугу. На территории парка в некоторых местах устроены композиции из геопластики. Эти фрагменты искусственного рельефа покрыты газонами, частично - плотными фигурно подстриженными кустарниками и местами засажены рощами деревьев. В парке много открытого пространства, воздуха и света, голубого неба и мягкой травы. Его атмосфера пронизана спокойствием, тишиной и голосами детей.

Может быть, это один из не многих удачных примеров по-настоящему «живых» памятников миру, олицетворяющих новую тенденцию в создании мемориальных парков нового поколения.

Действительно, подобное обращение к искусству паркостроения и ландшафтной архитектуры сулило типологии мемориалов новые горизонты пространственных новаций.

ТЮРЕМНЫЙ ПАРК

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

В центре Берлина в середине 19-го века по проекту К.-Ф.Буссе была построена типовая прусская тюрьма: расположенные в виде пятиугольника четырёхэтажные корпуса камер с круглыми прогулочными дворами между ними и 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 поводом для Сената Берлина основать здесь мемориальный парк: это её центральное местоположение, исторический статус, а также 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 – это напоминание об истории места, выраженное ландшафтными средствами. Проект был выполнен ещё в середине 1990-х годов, но в связи со сложностями бюджетного финансирования, реализация затянулась. Завершить проект удалось лишь в 2006 году.

Основная идея проекта – выявление исторической топографии комплекса тюрьмы простыми средствами ландшафтной архитектуры и дизайна. Полное отсутствие скульптуры, декоративных элементов и обилия запланированных растительных посадок делают его скорее садово-парковым, чем архитектурным объектом.

Исторические фрагменты представлены сохранившейся кирпичной стеной с угловыми башнями. Они подновлены, зачищены и кое-где дополнены концептуальными инсталляциями, несущими определённую метафорическую информацию. Сами же исторические следы (контуры тюремных корпусов, прогулочных дворов и др.) тематизируются средствами организации рельефа и дендрологии: рампами, подпорными стенками, мощением, цветниками. Для усиления духа места и создания гаммы

запрограммированных впечатлений авторами запроектированы акцентно-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 видовые щели. Альберт Хаусхофер – член Сопротивления и известный в те времена поэт-философ, расстрелянный в этой тюрьме незадолго до падения Берлина в 1945 году.

Другая инсталляция – две сходящиеся под острым углом стены на бетонном стилобате – призвана, по замыслу проекта, выразить чувства безысходности и одиночества обитателей застенка.

Проект метафоричен и поэтому бесконечен в пояснительных интерпретациях и восприятии. Вероятно, в этой связи имел место курьёзный случай: некая буддистская община из Непала, оценив по достоинству пространство парка как поле для медитации, вышла с предложением размещения в парке буддистской Пагоды (экспоната с ЭКСПО во Франкфурте-на-Майне). Сенату Берлина понадобилось несколько лет, чтобы остудить пыл активистов.

Этот мемориальный парк, несмотря на всю свою метафоричность, за счёт оставшихся исторических следов, новых инсталляций и выразительной наглядной орфографии, всё-таки довольно содержателен по наполнению смысловой конкретикой. Любой посетитель комплекса, зашедший сюда случайно и без информационной подготовки, сразу сможет «прочитать» идейное послание, обращённое к нему авторами проекта – помнить уроки истории.

ПАРК ЧЕТЫРЁХ КОНТИНЕНТОВ

Более закодированной сюжетной линией исполнен другой недавно построенный парк. Мемориальный «Парк Четырёх континентов» шотландской диаспоры близ г. Келти (Англия) являет собой пример мемориального парка полностью лишённого какой-либо конкретной

содержательности. Здесь посетителю, чтобы получить полноценные впечатления, придётся заранее изучить концепцию проекта.

Это парковое пространство площадью 269 га было занято ранее заброшенной угольной шахтой. Архитектор и теоретик постмодернизма Чарлз Дженкс превращает его из пустыря в крупнейшую рекреационную зону. Около 20 тонн земли, которые были извлечены во время добычи угля, использовались для создания четырёх холмов высотой 30 метров. Этот парк посвящён истории «шотландской диаспоры» - 40 миллионам человек, покинувших свою родину за последние века. Поэтому, его искусственные насыпные холмы обозначают регионы, где поселились шотландцы: овальный холм олицетворяет США и Канаду, круглый – Европу, овальный – Индию и Китай, треугольный – Австралию и Новую Зеландию.

Между этими возвышенностями создано искусственное озеро в форме Шотландии и ещё один водоём, окружённый скалами. Каждый из холмов отличается от соседних своей растительностью и лабиринтообразными объектами, созданными из мусора, оставшегося на территории шахты – валунов, металлолома, промышленных отходов (из Архи.ру).

ПУЭБЛА

Мемориал в виде ландшафтного 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 (Энрике Нортон) был разработан в довольно непривычных и нетипичных для подобного рода сооружений формах. Это некая отвлеченная от темы войны ландшафтная композиция – общественное пространство с амфитеатром, галереей и даже детской площадкой. По своей площади – чуть больше одного гектара, мемориал более соответствует территории сада,

расположенного на вершине холма. Это, пожалуй, единственная идейно-пространственная связь с транслируемым историческим событием – с холма открывается вид на поле того сражения с французами. Впрочем, небольшая музейная галерея всё же даёт необходимую соответствующую информацию посетителям комплекса своей экспозицией о тех давних событиях.

Но главная образная доминанта здесь – это волнообразная, как бы вздыбленная главная прогулочная плоскость. В сочетании с тонкими, гнущимися на открытом ветру тонкими стволами деревьев, она несёт в себе выразительный пластический жест, определяющий эффектное решение проектной задачи – создания монумента в виде открытого пространства бельведера, наполненного оптимизмом и движением.

Во всём остальном мемориал выполнен как нечто среднее между корабельной палубой и открытым сквером, с чертами городской площади, т.е. мощением в виде деревянного настила, плоскими скамьями, посадками одиночных деревьев в обрамлении белым щебнем, мачтами с ночной подсветкой.

Данный проект удачно демонстрирует наметившуюся в последние десятилетия тенденцию в проектировании мемориальных ансамблей – отвечать на предлагаемые обществу программы монументальной пропаганды созданием гуманной и гармоничной среды, психологически комфортной, но в то же время отражающей гражданскую позицию.

Выше рассмотренные объекты иллюстрируют ландшафтно-парковый подход к трактовке мемориально-музейного комплекса. В них героический или драматический пафос передаётся лирическими средствами. Как учил своих последователей в 30-е годы великий румынский скульптор-абстракционист К.Бранкузи: «выражайте трагедию не изображением страдания, а изображением любви». Он успешно продемонстрировал это умение в таких своих парковых композициях, как, например «Стол молчания» и «Врата поцелуя».

В этом свете последние три приведённые выше парка-мемориала представляются как-бы иллюстрациями к его утверждению. Действительно, часто созерцание природных или правильно составленных искусственных ландшафтов заставляет задуматься о «высоких» темах и без какого-либо искусственного импульса. Но, при наличии искусственно созданного повода

(символа), например, скромного обелиска или памятного знака, всё созерцаемое в своём единстве рождает поток глубинных искренних впечатлений. А правильно с режиссированные «высокие» эмоции являются всегда целью любого памятного ансамбля.

СЦЕНАРНЫЙ ПОДХОД

Вообще, архитектурно-планировочное, пространственное и художественное построение (проектирование) 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.), а 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.*

Особенно это относится к уникальным комплексам, к которым априори относятся мемориально-музейные комплексы (при условии их успешного завершения). Более того, к ним на всех основаниях применимо более сильное определение – драматургия. Архитектор, проектируя памятное место, должен выразить построением проектируемого пространства всю драму происшедшего здесь когда-то знаменательного события, если комплекс посвящен событию. Или величию некой персоны, или некоего знаменательного открытия, если комплекс посвящен их прославлению. Проектирование здесь всегда начинается с сочинения сценария – проектируемой смены впечатлений и переживаний посетителя представления и продолжается разработкой пространственных сцен или сюжетов, так как в принципе любой памятный комплекс всегда проектируется как сценическое представление. Именно в этом видится глубинная связь монументального ансамбля, драматического искусства и ... литературы.

Как и сценическое драматическое представление состоит из сюжетного ряда, так и рассматриваемый пространственный комплекс

должен состоять из тематических повествовательных блоков. Их сочинение, наполнение формой, последовательность и единство постижения – работа драматурга-архитектора и сценографа-инженера-художника.

Парк в Моабите, Мемориал в Пуэбло, Парк шотландской диаспоре в Кэлти – по существу устроены по принципу театральной сцены, на которых застыли тематические сюжеты разных представлений. Только, в отличие от реального театра, где на сцене эмоции зрителей генерируют актёры и декорации, в мемориальных парках эмоции посетителей транслируют садово-парковые компоненты (аллеи, скверы, партеры,) и малые архитектурные формы (стелы, часовни, кенотафы), расставленные в пространстве с особым смыслом и сценарием.

МЕМОРИАЛЫ РУЗВЕЛЬТУ

Сценарий мемориального комплекса может развиваться по принципу функционирования какого-либо типа общественного культурного или зрелищного здания. Например, музея. Такой комплекс создан в Вашингтоне в 1997 году и посвящен Ф.-Д.Рузвельту.

Мемориал Рузвельта расположен по соседству с многочисленными другими мемориалами и музеями, которыми славится столица Америки, входит в число самых популярных памятников столицы США Вашингтона, и регулярно пользуется повышенным вниманием туристов. Он посвящён Франклину Делано Рузвельту, – 32-му президенту США, ставшему единственным американским главой государства в истории страны, выбиравшемся более чем на два срока. Автором проекта выступил архитектор Лоуренс Халприн.

Мемориальный комплекс представляет собой настоящую постановочную пьесу, запечатлённую, как бы последовательно, по действиям. Эта постановка разворачивается одновременно в интерьерах – декорациях (каменных залах под открытым небом) с множеством актёров-персонажей (бронзовые скульптуры). Главные роли в этом немом спектакле исполняют сидящий с задумчивым выражением лица и укутанный в армейский плащ Франклин Рузвельт и его любимая собака – скотч-терьер по имени Фалла, расположившаяся в метре от хозяина. Оригинальная скульптурная композиция (как музейная экспозиция), расположившаяся в десяти залах с «перетекаемой» планировкой, отражает целый временной

период в истории США, начиная Великой депрессии и заканчивая Второй мировой войной. Эти события показаны скульптурными группами людей, олицетворяющими различные социальные слои населения и различные процессы их деятельности того времени: стояние в длинных очередях, приём новобранцев армию и другие, характеризующие становление Америки в тяжёлый для страны период.

Непосредственно на скульптуре самого президента высечены только годы его жизни и инициалы. На ступенях комплекса и мемориальных стенах можно прочесть его многочисленные цитаты и высказывания, которые стали ключевыми вехами развития Соединённых Штатов Америки и вошедшими в учебники истории. Туристы, приезжающие в Вашингтон и посещающие этот мемориальный комплекс, часто фотографируются с участниками скульптурной «сценической труппы», при этом наибольшим успехом пользуются сам президент и его пёс Фалла. Показательно, что метровое расстояние между ними специально задумано для такого фотографирования.

Как уже отмечалось, Мемориал Рузвельта находится среди многих других мемориалов Вашингтона. Слева от него располагается Мемориал Мартина Лютера Кинга, справа – Томаса Джефферсона. Несколько дальше, левее, уже упоминавшийся Мемориал Вьетнамским ветеранам, Мемориал Линкольна, правее – Мемориал второй мировой войне. Они всегда торжественно безмолвны и пустынно. Но показательно то, что за счёт своей нетривиальной трактовки темы, слияния функциональных мотивов «театра» и «музея», Мемориал Рузвельта всегда многолюден. Он пропитан необычной атмосферой, располагающей к позитивному мышлению и медитации.

Фигура Ф.Д.Рузвельта для Америки является национальным достоянием. Поэтому, не удивительно, что и в финансовой столице страны (мира?) - Нью-Йорке, также появляется Мемориал Рузвельту. Парк Четырёх Свобод построен в Нью-Йорке на острове Рузвельта в 2012 году, хотя спроектирован ещё в 1974 году знаменитым американским архитектором Луисом Каном.

Этот мемориальный комплекс также обладает функциональным содержанием со всеми чертами сценически построенной планировочной «легенды». «Действие» открывает ряд пяти медных букв, образующих

основание равнобедренного треугольника. Его стороны прочерчивают липовые аллеи. В вершине планировочного треугольника (зрительного зала) устроена «комната» (выражение Кана). Она является кульминацией мемориала. Это квадратное в плане пространство с трёх сторон закрыто стенами из светло-серого гранита и бетона, и открыто к воде монументальной широкой лестницей (30м). В центре установлен подиум с выбитым фрагментом «Речи о четырёх свободах» и бронзовым бюстом Ф.Д.Рузвельта. По существу это пространство является «сценой», отвернувшейся от «зрительского зала» и обращённой на восток, к Мировому океану, к Мировой войне. В этом зашифрован, как и во всех проектах Луиса Кана, свой глубокий смысл. Причём, наверняка, не единственный.

Нью-Йорк, особенно его южная часть, переполнен различными большими и камерными памятными знаками и мемориалами. Они выполнены в разное время и посвящены самым разным событиям, войнам и историческим личностям. Но один из них особенно показателен для понимания принципиально новых построений мемориального конструирования. Это памятник, посвящённый сильным наводнениям, происходящим здесь практически регулярно - раз в несколько лет. На одном из выступов набережной Даун-тауна установлена бронзовая многофигурная скульптура, показывающая спасение тонущей мужской фигуры. Несколько человек вытягивают его за руку из воды. Главный эффект здесь заключается в том, что эта вытянутая фигура демонстрирует колебания уровня воды в Гудзоне, как на гидрометре (измеритель уровня воды). Так, нормальный уровень воды показывает, что фигура выступает из воды по пояс, повышенный – видна одна рука. Причём, предыдущие уровни воду остаются на бронзовой фигуре в виде следов солевых отложений. Такого рода подход к прочтению темы «наводнений», конечно, отчасти представляется гротескным. Однако в целом, при его непосредственном восприятии, он вызывает сильные впечатления.

Выше приведённые размышления дают повод сформулировать некие критерии отношения к практике создания мемориальных комплексов или, скорее, их классификации. Можно с полным основанием выделить два типа отношения к этим комплексам, построенным в последние десятилетия 21 века. Первое – отношение проектировщика к ним как к «сценарным» ансамблям, пространствам или локальным объектам, создающимся по

принципу представлений в несколько актов. Такие комплексы многомерны в своём раскрытии посетителю, который постигает их как-бы в процессе прохождения по умозрительной анфиладе, включающей в себя различные тематические сюжеты. Мемориалы «со сценарием» для посетителя привлекательны предлагаемым контрастом и последовательностью смены впечатлений, получением зарядов эмоций различной величины и, вообще, визуальным разнообразием. Второе отношение связано с формальным, каноническим пониманием смысла и предназначением этого рода комплексов. Здесь проектирование велось, отчасти, ведётся и сейчас, по устоявшимся правилам и стандартам. Как правило, от входной группы, фланкирующей начало главной аллеи, променада или каскадной лестницы, посетитель движется в направлении смысловой доминанты комплекса. Обычно, это стела, или обелиск. Они покрыты скульптурным декором драматического содержания. Прохождение по комплексу посетителя сопровождает обыденный торжественный дизайн.

Последние описания и интонации по всей вероятности, сразу вызывают у читателя знакомые аналогии. Трудно не вспомнить при этом Пискаревский мемориал и скорбную череду других подобных отечественных ансамблей. В советское время мемориалы проектировались только так. Как уже отмечалось выше, отечественные советские архитекторы смогли найти в послевоенное время своеобразный и специфический приём, язык адекватный своей эпохе. Его распространили потом на всю страну и восточную Европу. Это некий симбиоз с одной стороны - прямой фигуративности, насыщенной декоративной пластики и с другой – пафоса, т.е. утрированной скорби и утрированного просветления. Впрочем, те же мемориалы Линкольна, Джефферсона и Второй мировой войне в Вашингтоне по планировочной и пространственной организации не уступают советским аналогам. Однако там присутствует не пафос, а строгая патетика – т.е. взволнованность и вера.

Поэтому, проектирование мемориально-музейных комплексов СССР и России конца 20-го века, как и положение во всех других общественных институтах, находится несколько особняком от мировой практики. В практике здесь - строительство по устоявшимся представлениям и привычным стандартам. Хотя новое отношение к этой теме всё чаще и чаще даёт о себе знать.

КАТЫНЬ

Одним из первых новаторских мемориально-музейных проектов в России можно со всем основанием считать Мемориал «Катынь» архитектора М.Хазанова. Организаторами создания и инвесторами строительства выступили Министерство культуры Российской Федерации и Совет по охране памяти, борьбы и мученичества Республики Польша. Он расположен в 20 километрах от Смоленска в так называемом Катынском лесу – на месте трагических событий 30-40-х годов 20-го века. Жертвами которых стали граждане двух стран Советского Союза и Польши. Катынский лесной массив стал символом мученичества и обреченности народов перед чудовищной властью тоталитаризма.

Летом 2000 года состоялось торжественное открытие этого комплекса – первого в России международного памятника жертвам политического произвола сталинского государства. Организаторами создания и инвесторами строительства мемориала выступили министерства культуры Российской Федерации и Совет по охране памяти, борьбы и мученичества республики Польша.

Комплекс начинается со стеклянного входного павильона, разрезающий невысокий травяной курган. И он, и все другие компоненты комплекса (главная аллея, музейная инсталляция «ГУЛАГ на колёсах», прогулочные настилы землёй и др.) трактованы в подчеркнута сдержанной и минималистической стилистике. Главные строительные конструкции комплекса выполнены из бетона, воронённого и коррозированного металламеталла, а также деревянных настилов. Полное отсутствие декора и скульптуры делают главными доминантами мемориала природу, лес. Стволы деревьев, плотно окружающие главные планировочные трассы, навевают общие для всех посетителей комплекса ассоциации: «лес исчезнувших здесь людей».

Этот проект своей пронзительной искренностью и в тоже время новым пуристическим подходом в её выражении, разрушил стереотипы отечественной практики в мемориальной сфере общественной архитектуры. Проект получил множество архитектурных премий и, несмотря на то, что многим этот язык и сейчас еще непонятен, был по достоинству оценён общественностью.

МЕМОРИАЛ НА СОКОЛЕ

Как уже отмечалось выше, Россия — вероятно, единственная из крупных стран — участниц Первой мировой войны, которая только десять лет назад, т.е. к её 90-летию (к 2004 году), всерьез обеспокоилась увековечиванием памяти ее жертв. Для страны это была - «забытая война». Государственный официоз всячески старался не вспоминать про неё и обходить это событие либо молчанием, либо упоминать косвенно. На протяжении семидесяти лет после её окончания это происходило в угоду официальной тогда идеологии, исключавшей всё остальное, что с ней не совпадало. В соответствии с ней – Первая мировая война являлась «случайной» для России, в которую она вступила вопреки своим национальным интересам лишь под давлением союзников. При этом игнорировались все государственные мотивы того времени, и тем более, огромные людские жертвы, принесенные в угоду царящих в то время патриотических настроений.

И после завершения известного семидесятилетнего периода в истории страны и наступления новых, постперестроечных времён, были проблемы более актуальные, чем прославление давней «забытой войны».

Тем не менее, здравые идеи прорвали упорное официальное забвение. На высоком государственном уровне было принято решение о создании памятного мемориала «Великой войне». В этих целях предполагалось провести реконструкцию благоустройства частично сохранившегося в Москве в районе Сокол «Московского городского Братского кладбища» жертв Первой мировой войны. Так в России появился Мемориально-парковый комплекс героев Первой мировой войны, т.е. спустя 90 лет после её начала.

Это комплекс полностью включает в себя существующий районный прогулочный парк. После реконструкции в 2004 году в теперь уже «мемориальном парке» появился ряд вновь построенных мемориалов и часовня. В отличие от рассмотренных выше европейских мемориалов, здесьobelisks и стелы выполнены преимущественно в духе «русской старины». По замыслу авторов, видимо, они должны навевать «былинные» настроения и воспоминания о мифах и подвигах былой Руси. В парке также в ходе реконструкции была частично восстановлена историческая планировочная структура.

Вообще, надо ещё раз заметить в этой связи, что воплощение мемориального комплекса в садово-парковом формате весьма многообещающая тенденция. Она не случайно, как мы видели, разрабатывалась именно в российском исполнении памятного мемориала сражению 1812 года «при Бородино». Найдёт она своё отражение и активное применение и в дальнейшем - при создании масштабных и грандиозных советских мемориальных комплексов, посвящённых Второй мировой войне. Воинский мемориал, интерпретированный как парк, конечно, интернациональная идея. Но американцы и европейцы воплощали её как-то плоско, двухмерно. В отечественных аналогах эта тема характерна активным использованием рельефа и концептуальным применением обильного озеленения.

К прошедшему недавно 100-летию «Великой войны» многие российские и зарубежные исторические фонды «ветеранов» активизировали свою деятельность привлечением внимания к этому комплексу. Были выдвинуты инициативы усиления тематического содержания «мемориального парка» созданием дополнительных памятных знаков различным родам войск и войсковых служб тех событий. Работа в этом направлении продолжается.

Другой российский мемориал, «Памятник героям Первой мировой войны» установлен в день столетнего юбилея войны на Поклонной горе в Москве. *Он состоит из двух элементов. Бронзовая фигура солдата, установленная на высокой колонне, выполнена в классическом стиле. Через его плечо перекинута скатанная шинель и трёхлинейная винтовка. Грудь украшают Георгиевские кресты. На постаменте – Георгиевский крест, покрытый сусальным золотом.*

Позади солдата многофигурная композиция: на фоне флага России офицер поднимает солдат в атаку. Рядом сестра милосердия спасает раненого. В группе солдат казак Козьма Крючков - первый награждённый Георгиевским крестом в Первую мировую войну. В образе сестры милосердия можно узнать великую княгиню Елизавету Фёдоровну (из Википедии).

Из этого описания видно, что этот памятник – многофигурная повествовательная композиция, представляет собой попытку

соответствовать контексту окружения, Мемориалу ВОВ на Поклонной горе, построенному в самые одиозные, финальные времена Советского Союза. Стремление авторов проекта соответствовать пространственному окружению и его стилистике всегда оправдано. Но не всегда соответствует уже сложившемуся социальному мышлению.

Памятник оказался, таким образом, выполненным в стиле традиционной школы советско-российского монументального реализма. Многословный и многофигурный, он полностью соответствует целевым задачам сегодняшнего российского официального искусства.

35 БЕРЕГОВАЯ БАТАРЕЯ

К новому поколению отечественных мемориально-музейных комплексов, выполненных в новой философии монументальной архитектуры и трактованных на её новом языке, можно отнести завершённый в июле 2012 года под Севастополем в Старом Херсонесе Мемориал 35 береговой батареи.

Заложенной в районе Голубой бухты еще в 1913 году и достроенной в 1929 году цитадели 35-ой береговой батарее было суждено стать не только уникальным фортификационным сооружением главной базы Черноморского флота, но и местом, где прозвучали заключительные аккорды драматической симфонии последних дней обороны Севастополя, названной потомками «Героической трагедией».

Здесь в июне-июле 1942 г. приняли свой последний бой 80000 защитников города-героя, и здесь же в те страшные дни находился штаб севастопольского оборонительного района. Именно здесь, в кают-компании батареи, состоялось последнее объединенное заседание Военных советов СОР и Приморской армии, по результатам которого было принято решение об окончании обороны Севастополя и эвакуации командного состава. Расстреляв полностью боезапас и выпустив до 50 снарядов, батарея была взорвана. Оставшиеся на батарее обороняющиеся и эвакуированные жители Севастополя были взяты в плен (... тыс. человек).

В послевоенный период 35-я береговая батарея не восстанавливалась, однако часть ее сооружений использовалась под действующую береговую

батарею, благодаря чему внешний вид укрепления сохранился для нас практически в нетронутом виде.

В 2007 году начинается создание комплекса. Он создавался на негосударственные средства. Основную часть расходов по проектированию, строительству и развитию мемориала взяли на себя предприятия промышленной группы «Таврида-электрик» (А.М.Чалый).

Проект мемориального комплекса включает в себя создание музея внутри батареи с четырьмя экскурсионными маршрутами, сооружение пантеона, некрополя, часовни, прогулочного променада вдоль высокого берегового обрыва. Всё это объединяется мемориальным парком, который воспроизводит основные планировочные черты исторического облика территории батареи.

Общая планировочная идея мемориала заключается в создании пространственного буфера между руинами цитадели и вновь построенного комплекса пантеона-некрополя. В целом этот комплекс решён в виде насыпного наклонного земляного вала, ограниченного со стороны цитадели вертикальной стеной, выходящей на площадь - буфер. Это пространство, разделяющее «прошлое» и «современное» обращено к морю и решено в виде просторной мощёной брусчаткой площади (рассчитанной на проведение ежегодных памятных торжеств). Оно задумано как главное экспозиционное пространство, с которого экскурсантам открывается вид на весь мемориально-музейный комплекс сразу. Попадая на эту площадь через входной портал стены, справа видятся утопающие в холм стены цитадели, со следами от снарядов и ржавой арматурой, слева – минималистический фронт входной лоджии пантеона, продолженный уходящей в сторону моря стеной некрополя.

Лоджия пантеона приподнята над уровнем площади на несколько ступеней и проектировалась как гостевая трибуна на время праздничных мероприятий и одновременно как прогулочная галерея для сбора экскурсионных групп на время непогоды. В её центре – вход в пантеон, круглое в плане (диаметром ...) купольное пространство, рассчитанное на демонстрацию специально созданного панорамного фильма - киноэкскурса в историю, включающего в себя кадры военной хроники и фотоархивы участников героических событий. В окружающей зал пантеона слабо

освещённой галерее на вертикальных панелях горят имена павших защитников батареи.

Мощение центральной площади выполнено в контуре полу-звезды, утопающей в стене пантеона-некрополя. Своими лучами, выложенными из полос красного мрамора, она обращена к стенам цитадели.

Вторая часть мемориального комплекса – променад, начинается в продолжение площади в зоне высокого морского побережья. Траектория променада в плане повторяет контур берега ступенчатыми очертаниями. Массивные гранитные ограждения несут памятные доски с номерами воинских частей, державших здесь оборону. Покрытия прогулочной дорожной сети выполнены из сборных металлических панелей армейского понтонного оборудования.

В зоне променада, комплекс центральной площади не виден. Главное зрелище здесь составляет величественная панорама морской глади и линии горизонта. Снизу из-под обрыва доносится шум волн. Именно здесь, обращённая к морю установлена часовня комплекса.

«Мемориально-музейный комплекс 35 Береговой батареи» включён в список достопримечательностей и памятников истории Севастополя. Подчёркнуто скупая архитектура пантеона-некрополя вместе с площадью «полу-звездой» действуют на посетителей по-разному, но в любом случае задевают до глубины души. Об этом свидетельствует «журнал отзывов», пополняемый ежемесячно сотнями новых автографов. Понятно, что тут главные эмоции вызывают происшедшие здесь драматические события, а архитектура – всего лишь их пространственно-художественное оформление. И выразительность транслируемых архитектурой исторических «посланий» напрямую зависит от этого оформления.

В абстрактных светло-серых формах мемориала каждый посетитель может увидеть что-то своё. Кто-то узнаёт в них контуры военного корабля, кто-то – силуэт орудийной башни или фрагмент фортификационных сооружений. В результате практически каждый видит и находит здесь что-то конкретно «своё», получая при этом и духовное и эстетическое удовлетворение. Таково преимущество концептуального раскрытия конкретного исторического события, в отличии, например, от изложения его на официальном, принятом в обществе языке. Отсутствие торжественных

текстов и памятных дат, отсутствие скульптуры, которые заведомо программируют эмоции посетителя в одном «правильном» направлении, превращает процесс его знакомства с экспозицией мемориала в демократическое и творческое мероприятие.

ЗАВЁРНУТЫЙ РЕЙХСТАГ

Вообще в последнее пятилетие тема создания мемориально-музейных комплексов приобретает всё более концептуальный оттенок. У термина «концептуальный» существует много значений. В данном случае автором предлагается понимать под концептуальной архитектурой «архитектуру идеи», то есть архитектуру, предлагающую такие проектные решения, которые выше принятого всеми привычного понимания той или иной темы. Архитектор как бы приподнимается над нормативным видением предмета и предлагает стратегическую формулу решения проектной задачи, причём сразу в нескольких вариантах. При этом решение предлагается более в литературной трактовке, и меньше – в фигуративной. То есть, проект проще поддаётся описанию словами, и, воспринимается на сознательном уровне, так в нём заложена яркая и простая идея. Понятно, в таких случаях уже не важны такие аспекты, как орнамент и детализация конструкций.

К таким проектам можно отнести, например, «Завернутый Рейхстаг», созданный в Берлине в 1995 году американским художником болгарского происхождения Кристо совместно с женой Жан-Клод. Хотя, это не мемориальный комплекс в прямом понимании, а лишь художественная инсталляция (временный художественный объект), по обилию дискуссий и произведённому тогда во всём культурном мире, он является во всех отношениях, выдающимся монументом эпохи. Этот проект как нельзя лучше демонстрирует начало «концептуализма» в создании пространственных комплексов и ансамблей.

Огромное здание Рейхстага было обёрнуто сесребристой тканью, причём ткани для этого понадобилось более 100 тысяч квадратных метров. Кроме того, для того, чтобы ткань поддавалась эстетической драпировке, были использованы 8 километров ярко-синего каната. Помещённый под «упаковку» полипропиленовый каркас позволял лишь угадывать очертания здания. Между стеной и материей был оставлен зазор в один метр. В итоге, по словам самого Кристо, *даже незначительные дуновения ветра*

приводили ткань в движение, так, что здание казалось неким живым объектом. Каскады ткани, ниспадающие с крыши, создавали иллюзию динамики. Здание больше не казалось статичным. Оно всё время было в движении... В завёрнутом Рейхстаге есть... некая иррациональная свобода.

В 1994 году депутаты бурно обсуждали проект. Аргументов против «упаковки» рейхстага высказывалось более чем достаточно: проект оскорбляет достоинство парламента; деньги следовало бы использовать более рационально, например, на социальные нужды. Звучало даже такое заявление: «это – неуважение к символу истории Германии». Многих немецких политиков Кристо в ходе личных бесед убеждал в целесообразности своего проекта. В конце концов, в ходе поимённого голосования большинство депутатов бундестага одобрили планы Кристо. Показательно, что архитектор заинтересовался зданием Рейхстага во время «холодной войны». В период с 1945 года до объединения Германии здание Рейхстага практически не находило никакого применения. И лишь с 1990 года в нём стали проводиться заседания бундестага, и он снова оказался в гуще событий. Но решающим для положительного разрешения стало запланированная реконструкция здания со строительством нового купола Рейхстага британским архитектором Норман Фостером. Две последние перед началом строительных работ недели и были предоставлены «монументу Завернутый Рейхстаг».

В течении всего 14 дней продолжалось это феерическое представление. Неизгладимое впечатление испытали порядка 5 миллионов посетителей со всего мира. «Одноразовый» мемориал Кристо несёт в себе, как и настоящий мемориал нового поколения, множество разных посланий. В нём много цинизма и иронии, но в тоже время – много позитивной философии. По существу – тяжёлое, перегруженное драматической историей здание своим «исчезновением» и превращение его в грациозный и радостный образ, декларировало начало новой эпохи в Европе. Трудно здесь не вспомнить поучения Бранкузи о желательности выражения «трагического» - «радостным».

ХОЛОКОСТ

Спустя ровно десять лет Берлин был ознаменован рождением нового, теперь уже, стационарного мемориального комплекса. Идеи и планы возведения мемориала принадлежит берлинской публицистке Лее Рош и созданному ей фонду строительства «Памятника убитым евреям Европы» в конце 80-х годов. 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, представлен список из израильского Мемориала Холокоста «Яд Вашем», содержащий имена около трёх миллионов погибших (из Википедии).

Так можно кратко описать этот, наверное, самый резонансный по упоминаниям в мировой прессе и самый противоречивый по впечатлениям профессиональной критики и мнениям простых его посетителей. Действительно, целый ряд этических ограничений, представленных Сенатом Берлина и Фондом в качестве технического задания (перечислить), обрекли автора на создание этого невиданного симбиоза ланд-арта с одной стороны и архитектурной пространственной композицией с другой. Его знает каждый турист, побывавший в столице Германии. Две тысячи семьсот бетонных стел стоят неровными рядами, одни выше, другие ниже. Они плавно варьируют свою высоту, придавая всему комплексу с одной стороны, волнообразный характер, как фрагмент бетонного моря. С другой стороны вызывает ассоциацию с взбунтовавшейся землёй. Впрочем, это видно только с высоты. Но как с воздуха, так и уровня глаз ощущается непреодолимый титанический душевный дискомфорт. Именно это ощущение неуверенности и потерянности хотел вызвать автор проекта известный американский архитектор Питер Айзенман у посетителей Мемориала. Он противопоставил

радикальную абстракцию современной скульптуры беспомощности разума объяснить глобальное зло. Его главная концепция выражается наиболее вероятно, наверное, так: «бессмысленность и безутешность».

Не всем нравятся эти «камни преткновения» в центре Берлина. Но их невозможно воспринимать равнодушно. Каждый спрашивает себя: для чего они, что символизирует это море камней? На них нет визуальных символов, которые отсылают нас к еврейской истории и Холокосту. Многие туристы не понимают, что это означает. На первый взгляд, этот мемориал «ни о чём»... Ответ на эти вопросы не очевиден: бетонные блоки образуют бесконечные коридоры, прогуливаясь по которым чувствуется потерянности и тревога: некуда бежать, негде спрятаться от преследования.

Спрашивается, почему такое сложное решение? Гораздо проще было бы создать драматические скульптурные фигуры, установить звёзды Давида, выбить названия концентрационных лагерей.

Как упоминалось выше, Сенат Берлина потребовал не использовать при создании мемориала какого-либо еврейского национального или религиозного символа. Кроме того, рядом стоящее американское посольство пролоббировало, по причинам своей безопасности, такой вот легко простреливаемый снайперами, но трудно проходимый для вражеских грузовиков с взрывчаткой, плоский мемориал.

Справился ли Айзенман с поставленной задачей? Нужен ли вообще такой мемориал? Полностью ли раскрыта тема? Дискуссии на эту продолжают до сих пор. Несмотря на это Мемориал Холокосту в Берлине является сегодня одним из самых значимых достопримечательностей Европы.

Это показательный 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 объективных факторов получают нетривиальное решение, нередко эпатажное, но в целом позитивное по своим целевым установкам. Основная причина здесь кроется в сменившемся в современном обществе менталитете.

В эпоху тоталитарного общественного мышления было не принято реагировать в процессе проектирования государственных мемориальных ансамблей на внешние внесистемные помехи (например, этика толерантности) или частные особенности и ограничения (например, визуальные) окружающей среды. Словарь монументализма предлагал единую и стройную систему выражения «возвышенной темы».

Но в обществе 21 века такой подход оказался неактуален. Стало учитываться по возможности «всё». В результате идейно-образная завершенность прежних мемориальных ансамблей уступила место смелым и рискованным пространственным компромиссам, которые воспринимаются или скорее преподносятся критикой как экспериментальная и новаторская архитектура. И, в целом, это соответствует истине.

11 СЕНТЯБРЯ

Таким же подтверждением этому является, наверное, самый одиозный мемориальный комплекс последнего времени – Мемориал 11 сентября в Нью-Йорке.

Этот день не просто навсегда изменил облик Нью-Йорка, но и способствовал невиданному объединению нации. Учитывая умение американцев чтить свою историю, неудивительно, что вскоре очень много мест в Нью-Йорке (порой совсем неприметных), стали напоминать о страшных терактах. Однако, главный мемориал находится сегодня прямо на том месте, где чуть более десяти лет назад ещё стояли легендарные башни Всемирного торгового центра. Официально он называется «Национальный мемориально-музейный комплекс 11 сентября», хотя также многие его называют – Нулевой уровень. Мемориал открылся в сентябре 2011 года после пяти лет строительства. Уже в первые три месяца его посетило порядка миллиона человек.

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 нужен по-настоящему уникальный проект. В итоге в 2004 году победителем конкурса был объявлен проект «Отражение отсутствия», автором которого выступил американо-израильский архитектор Майкл 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 с краёв бассейнов, расположенных ровно на тех местах, где стояли небоскрёбы. Водная пыль, которая при этом разбрызгивается, создает подобие тумана, как бы 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 (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 террористических атак. Что же касается окружающего ландшафта, созданного Уокером, то он включает в себя 4 сотни эвкалиптов и белых дубов, посаженных на территории Мемориал Плаза. В этом комплексе памяти всё упирается в эту цифру – четыре тысячи (из Википедии).

Музей открылся несколько позже, осенью 2012-го года. Над землёй находится лишь входная его часть – небольшой стеклянный павильон. Само музейное пространство находится ниже уровня земли, на глубине 20 метров, между двумя бассейнами-фонтанами. Его коллекция включает огромное количество экспонатов, так или иначе связанных с событиями 11 сентября: фотографии, видео- и аудио- записи, 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 простых граждан, другая часть – федеральные гранты. Сегодня вокруг мемориала завершены строительные работы по возведению Всемирного торгового центра. Доступ к комплексу открыт со всех сторон.

Два последние рассмотренные комплекса, судя по своему освещению в СМИ и рейтингам посещаемости, являются наиболее масштабными и резонансными мемориально-музейными объектами современности. 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 и лаконичным в архитектурном решении. «Мемориал 11 сентября» держит первенство в типологическом перечне по тем же категориям, плюс – по злободневной актуальности темы, которой он посвящён. Масштабными и резонансными эти два комплекса являются в силу своих пространственных параметров и местам расположения, по радикальности и выразительности своего сценарного и образного решения. Они в полной мере иллюстрируют сегодняшние требования, представляемые рассматриваемым комплексам зданий, как обществом, так и искусствоведческой и архитектурной критикой. Хотя полная гармония во мнениях и оценках такого рода встречается редко. Можно даже утверждать, что эти два объекта в своём построенном виде завершают на некий долгосрочный период формирование условного канона, свода общих ориентировочных представлений о том, как должен сегодня функционировать и выглядеть «мемориально-музейный комплекс нового поколения».

Однако, тем не менее, было бы правильно сделать некоторые предположения и гипотезы – как будет развиваться эта типология дальше. Для этого лучше всего посмотреть, что проектируется сейчас вообще в этой области. Из периодики видно, что проектируется немного. Это вообще свойственно для мемориально-музейных комплексов. Они всегда должны быть уникальны.

РАНА ПАМЯТИ

Из самых нетривиальных зарубежных проектов хочется выделить проект-победитель в конкурсе на «Мемориал в память о жертвах теракта в Норвегии».

Норвегия планирует построить мемориал в память о 77 жертвах самого страшного в современной истории страны теракта 22 июля 2011 года. Почти три года назад в центре Осло прогремел мощный взрыв, а на острове Утёя маньяк-террорист расстрелял в упор несколько десятков студентов летнего лагеря Норвежской рабочей партии.

В конкурсе проектов принимали участие архитекторы и скульпторы со всего света, но победителем был объявлен шведский художник Йонас Дальберг, проект которого оказался самым многозначительным и

интересным с архитектурной точки зрения. Наиболее интересна первая часть проекта (вторая часть – мемориал в Осло), в соответствии с которой на полуострове Сёрбротен, откуда хорошо виден остров Утёйа, построят мемориал «Рана памяти». Его главная концепция – мемориал не должен быть постройкой с пустыми гулкими помещениями, скульптурной композицией или памятником в привычном понимании. Увековечить память о происшедшем художник решил при помощи лэнд-арта, искусства, в котором пейзаж становится главным выразительным средством, материалом и объектом. Он будет решён в виде «разреза» 3.5 метра в скалистой части полуострова – как метафора горя, которое пережила норвежская земля. Посетители этого мемориала будут подходить к нему через лес по деревянному настилу, переходящему в туннель, заканчивающийся смотровой площадкой – лоджией, выходящей непосредственно в пространство «разреза». На вертикальной каменной поверхности расщелины будут выгравированы имена всех жертв теракта – близко, чтобы прочитать, но вне досягаемости для прикосновения в знак памяти и утраты. Художник умело применил эффект «поэтического надрыва», в соответствии с которым естественная красота пейзажа должна подчёркивать чувство произошедшей здесь трагедии.

ОСЕТРОВСКИЙ ПЛАЦДАРМ

Среди отечественных разработок на мемориально- музейную тему следует выделить проект «Осетровский плацдарм», который также будет максимально вписываться в природу и интегрироваться, в данном случае, с бескрайними просторами и луговыми ландшафтами в излучине реки Дон. Власти Воронежской области выбрали для организации историко-культурного и рекреационного комплекса в Верхнемамонском районе Воронежской области вариант концепции российско-итальянского бюро IAW RUS. Проект должен вызывать сопричастность посетителей мемориала к событиям операции «Малый Сатурн», являющейся этапом Сталинградской битвы, в 1942- 1943 годах, в частности, героическому форсированию Дона Красной армией, завершившемуся окружением и разгромом немецко-итальянской войсковой группировки.

Разработчики проекта под руководством итальянского архитектора Альберто Приоло предложили максимально использовать и сохранить

открытое пространство плацдарма. Здесь появится пешеходная зона с аллеями, большим количеством зелёных насаждения и искусственными водоёмами. Центральной частью станет мемориал на месте существующего братского некрополя. В комплекс будет также включён военный музей с боевой техникой и оружием. Заметное место здесь будут занимать оригинальные инсталляции, наполненные особым смыслом и символизмом. К ним в частности, относится своеобразный «лес» из столбов-стержней, которые будут раскачиваться на ветру и подсвечиваться, напоминая о многочисленности погибших воинов. Учтен авторами и фактор разных времён года. С одной стороны это создаётся системой специально подобранных растений, обеспечивающих поочерёдное цветение в теплое время года. С другой стороны – продумано удобное использование территории, как летом, так и зимой при одинаково гармоничном виде. В проекте будут внедрены различные исторические, культурные, художественные и литературные композиционные объекты. В основе проекта явное желание наполнить территорию комплекса особым историческим смыслом и символизмом, создать у его посетителей ощущение прикосновения к событиям Великой Отечественной войны. На территории комплекса планируется символически обозначить линию обороны, окопы и блиндажи. Особое внимание будет уделено насыщению территории комплекса и музейного пространства мультимедийными средствами, звуковыми и световыми эффектами.

Главное, что привлекает в проекте, это динамичное использование геопластики (искусственные травяные склоны и рампы) в сочетании с экспрессивными трассами пешеходных проходов и цветников. Мастер-план комплекса наглядно передаёт средствами ландшафтной архитектуры атмосферу напряжённого боя: протяжённые очереди ярких цветных пятен переплетаются с темно серыми трассами бетонных дорожных покрытий и острыми металлическими бордюрами, покрытыми искусственной ржавчиной. Вся эта полоса аллегорического сражения устремляется в виде бурного потока в главной доминанте мемориала, как к сточной воронке – круглому форуму-амфитеатру. Хочется надеяться, что проект обретёт своё соответствующее яркой идеи воплощение в материале и займет достойное место в ряду мемориально-музейных комплексов 21-ого века.

ИТОГИ

Развитие мемориально-музейного комплекса, как типа общественного здания, естественно, соответствует и укладывается в общую эволюцию развития архитектуры. Так же, как и зрелищная, жилая, культовая и др., мемориальная архитектура под влиянием инженерно-технических и социально-культурных факторов претерпевала свои изменения от «протоархитектуры» до «дигитальной архитектуры» в русле течения общей истории мира. Необходимо только отметить, что «протоархитектурой» здесь выступала эклектика, а «дигитальной» - будет «зелёная архитектура».

Развитие мемориально-музейного проектирования рассматривается в этом кратком экскурсе лишь в своих общих, наиболее характерных проявлениях. Эта эволюция от громоздкого и массивного обелиска Лейпцигского мемориала, исполненного в стиле грюндерского эклектизма, до «зияющих пустот» Мемориала 11 сентября, выполненного вообще вне какого либо архитектурного стиля, показана довольно условно и фрагментарно. В цели этой работы не входило перечисление с энциклопедической пунктуальностью всех монументально-мемориально-музейных ансамблей их описание и анализа. Важнее было понять, как и в каком направлении меняется этот тип общественного комплекса.

Не менее интересно объяснить, почему новации и прогрессивные решения в мемориально-монументальной архитектуре «усваиваются» (т.е. принимаются) социумом значительно медленнее, чем в других типологиях общественной архитектуры. Объясняется такая инертность одним - рассматриваемая тема крайне консервативна и догматична. Фонды и общественные организации, берущиеся за создания памятников прошлым событиям, невольно сталкиваются с искушением материализовать его в тех, соответствующих тому времени стилистических очертаниях и формах. Одновременно с этим, сама постановка задачи – организовать торжественное и впечатляющее пространство, транслирующее патетические настроения, обязывает заказчика не рисковать с выбором формата его воплощения и работать с проверенными решениями.

Мемориально-музейные комплексы и памятные мемориалы являются не часто встречающимися объектами строительства. К тому же у этого типа сооружений всего лишь двух вековая история. Можно даже с некой долей условности утверждать, что Лейпцигский мемориал (...г.) и мемориал

«Солдат Освободитель» в Трептов-парке (...г.) построены по одним и тем же стандартам. Тем не менее, с начала 60-х годов этот тип сооружений начинает своё поступательное движение в общем стремлении мировой архитектуры к плюрализму и простоте выражения, всё больше принимая модернистские очертания.

Успешно пройдя основные фазы истории архитектуры 60-80 годов от брутализма до постмодернизма в согласии с другими типологиями зданий и сооружений, мемориальная архитектура далее сделала решительный поворот в сторону лэнд-арта и концептуализма. Как уже отмечалось выше, отчасти это произошло под воздействием идей постмодернизма. Т.е. сильное влияние на форму и содержание этого типа оказало декларированное постмодернизмом освобождение от догм и канонов прежних типологических принципов проектирования. Отчасти, это произошло от возникшего понимания огромной экологической роли озеленённых пространств и природных рекреаций в проблеме современного выживания города. Появление новейших технических средств формирования парковых ландшафтов в совокупности с меняющимся внешним окружением садов, парков и их интеграции с городскими пространствами, также повлияли на смещение акцентов проектирования мемориальных комплексов к ландшафтной тематике.

Поэтому, всё чаще мемориально-музейные комплексы проектируются в образе и подобию парковых ландшафтов и природных рекреаций. Мемориальное послание пересказывается в них не дословно, но иносказательно и посредством метафор. При этом создаётся комфортная пространственная среда, ничем не стесняющая посетителя. Для её оформления и создания эффекта торжественности и патетики используются в первую очередь приёмы особой пространственной перспективы (сокращённой, неправильной, обратной и др.) и использованию пустых пространств как открытых экспозиционных залов. Вообще, «пустота» как средство инициации искренних впечатлений, является действенным средством моделирования сценария мемориально-музейного комплекса.

Открытые обзорные участки комплексов сопровождаются обязательными местами для уединения и погружения в «память». Вместо

скульптурной и декоративной составляющей, применяется демонстрация исторических артефактов и элементов ландшафтного дизайна.

Визуальное присутствие музейных и выставочных пространств в этих условиях не является обязательным. В соответствии со своей специфической независимостью от естественного освещения они проектируются в подземном пространстве. В их техническом и экспозиционном оснащении могут активно применяться компоненты «сценографии»: архитектура инсталляций, видео, голографические картины и фотографии, медитативная музыка, аудио сопровождение и сама тишина, оттеняемая шумовыми фактурами различных звучаний.

При удачном проектном решении, всё это, открытые ландшафтные пространства в совокупности со сценографическими технологиями, настраивают посетителей мемориально-музейных комплексов нового поколения на состояние магического транса, близкого к так называемому состоянию «катарсис». Это искусственно изменённое состояние сознания переориентирует человеческое восприятие, вводит в особую атмосферу «участия – соучастия – созерцания» и, главное, создаёт полноценное впечатление погружения в предлагаемую программой мемориально-музейного комплекса тему.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Каждый город имеет своё прошлое и будущее, выражаясь образно – имеет свою «обратную» перспективу и перспективу «на будущее». И когда говорят – у города есть перспективы, подразумевают, что его ожидает позитивное и поступательное развитие и прогресс.

Знакомство с любым городом начинается с экскурсий по его достопримечательностям и памятникам. То, в каком состоянии они находятся, и какое эмоциональное и эстетическое воздействие производят на своих гостей, создают непосредственное и запоминающееся впечатление от встречи с городом. Это впечатление прямо влияет на формирование позитивного или негативного представления об этом городе, на его вероятные перспективы развития и, поэтому, на его дальнейшую судьбу. Ведь общеизвестно, что те города, где чутко и бережно относятся к своей прошедшей истории, заведомо обречены на славные перспективы в будущем.

