

ОБРАЗЫ ПАМЯТИ

Оборона и блокада Ленинграда в ленинградских монументальных проектах военного и послевоенного времени

Шел 1942 год. Многие бедствия блокадного времени были еще впереди, дома горели и рушились¹, но горожане уже планировали, как будут восполнять урон. Архитекторы состязались — кто предложит лучший способ реконструкции того или иного здания, разрушенного неприятелем. Один из таких конкурсов был объявлен осенью 1942 года Ленинградским отделением союза советских архитекторов в сотрудничестве с городским Отделом по охране памятников. Из числа мест, потребовавших «архитектурного лечения», были избраны три: Гостиный двор в ансамбле с Городской думой, дом Лопатина на Фонтанке и улица Пестеля близ «б. церкви Пантелеймона». Программа конкурса гласила: «Учитывая, что художественное значение сооружения не ограничивается архитектурой в пределах его собственного объема, а обуславливается также влиянием окружающей среды, авторам предлагается одновременно с решением задач по отдельным разрушенным памятникам-зданиям предоставить свои графически выраженные соображения об увязке их с ближайшими архитектурными панорамами».

Главной тенденцией, проявившейся в представленных проектах, стало стремление к неоклассическим исполинским формам. Но были поданы и совсем иные проекты — например, показанная на выставке работа В. А. Каменского, по замыслу которой изгиб улицы Пестеля в створе Соляного переулка становился мемориалом героев обороны Ханко (Кат.1). В этой работе запечатлено спокойное, светлое очарование северной столицы, чей имперский дух представлен на этот раз не жесткой скорлупой ампира, а мягкостью барокко — к этому подтолкнула предусмотренная автором «рифма» с другим гангутским мемориалом, Пантелеймоновской церковью². Трудно представить себе, что столь идиллический пейзаж создавался Каменским в страдающем, гибнущем городе. Еще труднее представить себе, что тот же архитектор меньше чем через два десятка лет уничтожит Спаса на Сенной. Но тогда, в дни войны, роль разрушителей принадлежала врагам.

По завершении войны проект Каменского оказался востребован, доработан и воплощен при содействии М. А. Дудина, которому довелось

¹ В течение войны почти две трети зданий, значившихся в качестве охраняемых памятников, были так или иначе повреждены или вовсе разрушены вражескими бомбами и снарядами.

² Собственно, этой рифмой и исчерпывается связь с Ханко-Гангутом, насколько она проявлена на экспонируемом изображении. Ни военные, ни политические символы в составе предложенного монумента не просматриваются вовсе (автору даже пришлось компенсировать это включением в композицию красного флага на соседнем фасаде).

участвовать в обороне Ханко. При воплощении замысла не обошлось без стилистических потерь: в частности, с мягкостью проектных очертаний пришли в контраст сухие формы шрифта на памятной доске. Так или иначе, памятник героям Ханко оказался одним из наиболее «петербургских» монументов послевоенного Ленинграда³.

Разумеется, в своей творческой ретроспективности пример Каменского был не уникален. На выставке представлена выполненная в 1944 году акварель Д. С. Гольдгора (Кат.16): лирический пейзаж в духе легкого, вовсе не сталинского классицизма — с соснами, прудом, маленьким мостом и портиком паркового павильона. Роль монумента героям войны исполняют изящный обелиск с фонтанами, отчасти скрытый ветвями, и бюсты, подобные гермам и обрамляющие площадку у его подножия. Если суровые прямоугольники фасадов, спроектированные Гольдгором в послевоенные годы, стали атрибутами советской реальности, то в его проекте военного времени запечатлена мечта о мирном существовании, уводящая за пределы эпохи и при этом совершенно лишённая футуристического пафоса.

Иного рода мечтательная ретроспекция представлена работами М. А. Шепилевского (Кат.4–7). В 1942 году он, по специальному поручению Союза советских архитекторов, приступил к серии графических видов осажденного города. Эти виды, при всей артистичной выстроенности композиций, были созданы как документы, свидетельские показания. Блокадные пейзажи Шепилевского были опубликованы в 1943–1944 годах в виде открыток, повествующих о стойкости Ленинграда перед лицом Отечественной



Памятный знак «Граждане! При артиллерийском обстреле эта сторона улицы наиболее опасна». Архитектор (автор таблицы) В. Д. Попов. 1962 (нижняя полка для цветов в виде бронзовых ветвей – более позднее добавление). Невский пр., 14

войны. Совершенно иначе Шепилевский подошел к исполнению большей части своих монументальных проектов, представленных на выставке: изображения подчеркнуто декоративны, сходны с книжными заставками; существенную роль играют абсолютно избыточные для проектирования рамки, дополненные силуэтами ветвей и напоминающие растительные бордюры в графике С. В. Чехонина. При этом к другому уровню недавнего прошлого — к поискам русского национального стиля, к «ропетам», — отсылает бревенчатое надгробие «героев-воинов (для сельской местности)».

Памятники, предназначенные для существования в реальной жизни⁴, получили у

³ То, до какой степени этот монумент укоренён в традиционной петербургской стилистике, несколько гротескным образом проявилось в том, что в его состав вошла перенесённая неведомо откуда старинная мраморная ваза. Ей воспользовались для сооружения фонтана (ныне не действующего).

⁴ Воплощён был только памятник А. В. Анисимову на Колпинском кладбище (проект 1946 года, Кат.7). За годы своего существования памятник существенно пострадал, лишившись всех бронзовых элементов, кроме массивной драпировки.

Шепиловского свое первое, проектное воплощение в ином, условном мире, в пространстве авторского воображения.

Выполненные им же проекты 1945–1946 годов — стелы в окружении громадной змееподобной гирлянды для Серафимовского кладбища (Кат.6), ротонды из скал, соединенных столь же громадным венком-антаблементом, или же другой ротонды, ордерной, поставленной на кургане, и др. — в основном решены в обычной, более «утилитарной» манере, но все-таки не без поэтично трактованного пейзажного окружения.

Помимо восстановления города (то, что работы над ним начались задолго до конца войны, — уникальный для России опыт), городскими

властями и профессиональными объединениями были приняты первые решения о создании мемориальных ансамблей и парадных сооружений, посвященных будущей победе, подвигу защитников города и памяти жертв блокады. Собственно, эта идея носилась в воздухе. Некоторые авторы действовали по собственной инициативе, спонтанно: так, по собственному признанию, еще в первую зиму блокады триумфальные арки начал проектировать А. С. Никольский. Другие делали свои опыты общим достоянием; ленинградские отделения союзов архитекторов и художников приложили немало усилий к организации конкурсов и выставок, на которых были представлены проекты нового города: залечив-



Пропилеи Пискаревского мемориального кладбища. 1960.
Архитекторы: А. В. Васильев, Е. А. Левинсон. Пр. Непокорённых, 74

шего раны, победоносного, а в некоторых работах — даже свободного. Здесь, на грани визионерства, вкусы и предпочтения разных авторов проявлялись во всем разнообразии.

Некоторые архитекторы создали сюиты проектных разработок, отражающих диапазон их поиска. Например, И. Г. Лангбард, впоследствии отличившийся при восстановлении Минска и в эту пору известный сдержанностью декора, в 1942 году смело экспериментировал с формами и мотивами, вплоть до маяков в виде громадных человеческих фигур (Кат.3). Но не все опыты Лангбарда были столь радикальными. Так, проект бюста Героя Советского Союза⁵ замечательно точен в воспроизведении официальной стилистики и более всего любопытен деталями: рельефом, иллюстрирующим подвиг, бронзовой драпировкой, напоминающей предмет «мещанского быта», и штаффажной фигуркой наблюдателя в униформе: помимо демонстрации масштаба он, возможно, воплощает официальное одобрение.

То, как поиск новых решений переплетается у Лангбарда с последовательным развитием традиции, лучше всего иллюстрируется любопытным обстоятельством: до сих пор некоторые его проекты остаются под вопросом — были ли они выполнены в годы Отечественной

войны или же в 1910-е годы, в честь героев российской императорской армии. Одна из его работ, созданная в технике офорта, оформлена как часовня — с крестом, с образом Спаса и лампадой над входом. Этот эстамп долго датировался 1942 годом, выставлялся и упоминался соответственно — как памятник героям Великой Отечественной войны⁶; при ближайшем рассмотрении он оказывается посвящен бойцам Первой мировой⁷. Трудно сказать, что более невероятно — то, что в 1918 году Лангбард, преуспевающий инженер на советской службе, мог тиражировать проект монумента с упоминанием веры и царя, или то, что подобная работа могла выйти из его рук в 1942 году, когда он вместе со всем городом был на краю гибели. Так или иначе, Лангбард спроектировал также «коммунистический клон» этой часовни — с пятиконечной звездой над конусом-курганом — и несколько подобных сооружений, включая купол-каска в венце оружейных стволов. Среди других проектов Лангбарда — статуи, порой пафосно динамичные, на фоне статичных стел (с разными вариантами их пропорционального соотношения), «выезжающие» из постаментов танки, разнообразные обелиски — от строгих до причудливых. Все это изобилие иллюстрирует поиск новых выразительных средств, своеобразных величю героических деяний и жертв.

⁵ Дважды удостоенным этого звания, согласно положению 1939 года, полагался личный памятник: на их родине воздвигали бронзовый бюст. Вероятно, Лангбард спроектировал именно такой памятник. К сожалению, эту и некоторые другие работы, упоминаемые в тексте, в настоящее время невозможно экспонировать ввиду состояния оригинала, требующего реставрации.

⁶ См.: Труды ГМИ СПб. Выпуск 16. СПб., 2007. С. 54–141. Архитектор Иосиф Григорьевич Лангбард (1882–1951); Графика и документы из собрания ГМИ СПб. Каталог. СПб., 2007. С. 115.

⁷ Подлинное предназначение памятника выдают надписи по сторонам от входа: «За веру и царя» (!), «1914» и «1918». Сам Лангбард служил в 1914–1918 годах начальником инженерного отряда; для него годы Великой войны обернулись временем воодушевления и успешного профессионального роста. По всей видимости, обсуждаемая работа, когда бы она ни была создана, служит свидетельством его собственных переживаний в отношении жертв «империалистической» войны и, возможно, войн вообще. Еще один проект Лангбарда, относящийся, возможно, к десяткам, а не к сотням (как думали прежде) годам — это массивный, широкий обелиск, сплошь покрытый колючим рустом. Необычный, запоминающийся облик этого проекта полностью является производным от традиционных элементов (включая общую форму, «грановитую» поверхность, арку с замковым камнем, изящную решетку и таблицы с надписями) и способов оформления, но их сочетание неожиданно, а грозный вид шипов оказывается особенно уместным для военного памятника. Даже если эта работа хронологически дистанцирована от проектов 1942 года, единство приемов авторского поиска бросается в глаза.

Характерным мотивом памятников, проектировавшихся в годы войны, являлись прорыв, торжество, победа, воплощенные в виде высоких обелисков и стел. При этом обычные формы часто казались недостаточными: следовало создать своего рода сверх-обелиск. И если Лангбард предлагал соединить несколько шпилей, как в букете или кристаллической друзе (Кат.2), или же уподобить шпиль «закрученной» Вавилонской башне, то у И. М. Чайко обелиск разрастается до размеров здания с пышным скульптурным декором (Кат.11), а в проекте А. А. Лейман (Кат.8) по сторонам от обелиска, дополняя динамику его очертаний, появляются скульптурные группы с бойцами, всадниками и танком, вставшим на дыбы, как геральдический лев: происходит буквальное отождествление вертикали монумента и броска воинов вперед, на врага.

Наряду с обелиском оказались востребованы другие величественные архитектурные формы; так, к теме «обступающей» аркады обратился, помимо (и ранее) Шепилевского, А. В. Васильев. На выставке представлена одна из его конкурсных



Памятный знак на Аничковом мосту. Архитектор В.А. Петров 1972.
Угол Невского пр. и наб. р. Фонтанки

работ, посвященных шлисельбургскому монументу в честь прорыва блокады: в его ансамбль должны были войти, помимо полуротонды и стелы на громадном подиуме, аллея со статуями и гранитная набережная с пристанью. Циклопический памятник-павильон героям войны с рельефами на наклонных стенах, спроектированный Б. Н. Журавлевым, отчетливо перекликается с храмами древнего Египта и Ассирии.

Другим характерным приемом было использование больших геометрических форм. Еще в XVIII столетии его вполне радикально применяли К.-Н. Леду и Э.-Л. Булле, но прием не стал заурядным и сохранил актуальность. С уже упомянутыми конической пирамидой и куполом-каской Лангбарда перекликается столь же лаконичная, но относительно небольшая, соразмерная проросшим на ней цветам, мощеная полусфера на братской могиле, предложенная в 1943 году А. И. Лапировым (Кат.19).

Наконец, причудливые проекты памятника героическим защитникам Ленинграда работы Чайко (сходные то с телевизором, водруженным на индейской пирамиде, то с частью судна; Кат.9, 10) были вдохновлены техническими и геометрическими мотивами, продолжая ранние революционные опыты в сфере искусства. Любопытно сопоставить эти работы с этюдами и зарисовками осажденного города, выполненными Чайко в годы войны. В них запечатлено не столько городское архитектурное пространство, сколько жизнь в нем: движения фигур, цветовые и теневые пятна (в этом плане брандмауэр оказывается едва ли не привлекательнее парадных фасадов), разнообразные сцены уличного быта, курьезные моменты (аэростат, пасущийся, как гигантский зверь, в саду Преображенского собора). В отличие от многих коллег, запечатлевших любованием архитектурным ансамблем города в акварелях и рисунках блокадного времени (Каменский, Шепилевский, Никольский и другие), Чайко был,

по всей видимости, не слишком увлечен старым петербургским зодчеством и связывал свои по-иски не с ним.

После войны подведение славных и скорбных итогов отразилось в новом поколении монументов. Их планировали с неменьшим размахом. Некоторые из них имели целью воздать героям и жертвам должное, прибегая более к «высокому стилю», нежели к большим масштабам; такова, в частности, щедро орнаментированная неоренессансная гранитная колонна на братских могилах Невского кладбища (1949; автор неизвестен). Большой монумент мог находиться попросту за пределами возможностей тех, кто его воздвигал: так нередко обстояло дело с памятными знаками на территориях предприятий. Тем не менее преобладало характерное для эпохи стремление сделать «количественное» одним из главных качеств памятника⁸.

Подвиг — свят, самопожертвование — священо; священной является и мирная жизнь, добытая страшной ценой войны; в стремлении выразить это авторы проектов настойчиво прибегали к образам больших сакральных пространств с жертвенниками, курганами

⁸ При всей специфике идеологических особенностей и локальных традиций, ленинградская монументальная культура, как и вся монументальная культура СССР, во многом следовала мировым тенденциям. Очевидным образом напрашивается сопоставление ленинградских монументальных проектов с европейскими и американскими аналогами, в частности с торжественными и скорбными монументальными проектами, создававшимися в «странах Оси». Крайне любопытно то, как, например, один из ранних проектов В. С. Васильковского (1958, Кат.22) перекликается с архитектурой и скульптурным декором квартала Всемирной выставки в Риме (1930-е). По всей видимости, это чистейшая конвергенция: предположить намеренное заимствование в этом случае едва ли возможно. Однако рассмотрение выставляемых проектов в международном контексте — искусствоведческая задача, выходящая за пределы данной публикации.

или рощами. Невозможность пользоваться символами и атрибутами «актуальных» религий побуждала обращаться к архаике, а также к языческим мотивам и их романтической рецепции. Принцип просторного мемориала-святылища оказался живуч и восприимчив к разным стилям. Выше уже были упомянуты ротонды Васильева и Шепилевского, громадный храм-памятник, предложенный Журавлевым; эту же тенденцию продемонстрировали, в частности, проекты мемориального комплекса на Богословском кладбище, созданные в 1945 году А. К. Барутчевым и Я. О. Рубанчиком (Кат.17, 18), а годы спустя — варианты памятника защитникам Ленинграда на Пулковских высотах, предложенные А. Г. Афанасьевым (Кат.25) и Н. В. Рыбаковым (Кат.24). Вне этих синкретических поисков невозможно осмыслить,



Памятный знак на цоколе храма Воскресения Христова («Спас-на-Крови»).

По проекту 1972 года архитектора В. А. Петрова. 1997. Наб. кан. Грибоедова, 2.

в частности, культуру монументальных «вечных огней», смешавших символические проекции (свет, гибель, энергия) с семантикой алтаря отечества и с подобием огнепоклонничества, опыты в области визуальной риторики — с элементами секулярного культа.

Простор, исполинские объемы становились до такой степени устойчивой чертой важнейших проектируемых комплексов, что некоторые авторы считали необходимым как-то преодолеть подобное пространственное изобилие. В этом отношении любопытны проекты Я. Н. Лукина для мемориального комплекса Серафимовского кладбища (Кат.21). Памятник, задуманный в стиле официозной неоклассики, в «сверхчеловеческом» масштабе, осмыслен и представлен автором в контексте кладбища-парка, задающего еще больший масштаб и выражающего еще большую верность наследию классицизма⁹. Помпезные формы стел-саркофагов теряют тяжесть, растворяясь в пейзаже. Эта особенность проекта сохранилась при его последующей доработке и воплощении (в ходе которого, правда, классицистические формы сменились более жесткими и «современными», но сохранилась согласованность с ландшафтом). Идея гигантского капища не возобладали и в случае с другими ленинградскими мемориалами. На Пискаревском кладбище, как и на Серафимовском, храмовый облик монументальных сооружений оказался не столь явным, пространство — очень дробным, с изобилием малых надгробий и стел, так что контраст между человеком и громадой мемориала в значительной мере сгладился.

По мере того как дни войны уходили все дальше в прошлое, их образ в массовой культуре (особенно же в официозном дискурсе) становился все более условным и абстрактным, и точно так

же посвященные войне и блокаде архитектурные формы становились все более прямолинейными, геометричными, «неорганическими», избегающими декоративной проработки деталей. Человеческая составляющая терялась в этом контексте так же, как и перед лицом сталинских ампирных сооружений. Впрочем, иногда небольшой размер того или иного памятника допускал диалог зрителя и монумента.

Можно сказать, что, подобно человеческой составляющей, в новом контексте терялись и испытанные архитектурные формы. Так, в проекте монумента «Безымянная высота» работы Л. И. Копыловского (Кат.27) запечатлено сооружение, сходное с разбитой вдребезги пирамидой (но отнюдь не с руиной пирамиды, как ее могли бы представить пиранезианцы). Вместе с тем идея рукотворного кургана, холма славы и вместе с тем пирамиды — это еще один случай апелляции к собирательно переосмысленной архаике с отчетливыми сакральными аллюзиями. Антропоморфное изваяние дерева и соседствующие с ним живые древесные ветви образуют своего рода магическое пространство, в котором преодолена граница между живым и неживым.

Не только архитектура, но и скульптура отдала дань этой деконструирующей тенденции. Например, хмурая выразительность изваяния, предлагавшегося в 1966 году для площади Победы скульптором Ю. А. Туром при участии архитектора Л. Г. Голубовского (Кат.32), выстроена на образе суровых защитников города, срастающихся в непреодолимую для врага каменную преграду. Против воли авторов этот образ оказался трагически двусмысленным: так в массовой и официальной культуре реальные люди подменяются обезличенными идеологемами. Стоит заметить, что Голубовский

⁹ Впоследствии Лукин разработал для Серафимовского кладбища иной, порывающий с неоклассическим декором проект, который и был осуществлен (открыт в январе 1965 года). Стоит упомянуть, что главная особенность экспонируемого эскиза — «пейзажная цельность», включенность в парковое пространство кладбища — сохранилась и в случае с итоговой версией мемориала.

сам был блокадником, более того — автором блокадных рисунков; творческим итогом его живого опыта, однако, в этом случае стало



*Колонна на Невском кладбище. Автор неизвестен. 1949.
Дальневосточный пр., угол с ул. Новосёлов.*

участие в сухой формализации подвига. Надо сказать, что идея «каменеющих героев» носилась в воздухе. На выставке очевидную близость с замыслом Ю. А. Тура обнаруживает проект Н. В. Рыбакова (Кат.24) со скульптурным завершением башни, которая должна была возвышаться на Пулковских высотах.

Напротив, скульптурные работы Л. К. Лазарева (Кат.30), Л. Г. Могилевского (Кат.31), Л. Н. Сморгона (Кат.29), при всем их несходстве, объединены стремлением выразить личное, человеческое измерение исторических событий.

Смена стилей заявляет о себе в конкурсном проекте памятника Победы на Средней Рогатке работы В. С. Васильковского (Кат.23). Разработка включает в себя ордерные колонны, одна из них увенчана аллегорической фигурой «в старинном духе»; и даже то, что колонны разбиты, перекликается, помимо блокадных реалий, с давней традицией возведения декоративных руин. Но при этом колонны расставлены произвольно и вырастают, не имея баз, из общего цоколя с рельефами — все это выдает новый строй образов, нетерпеливый и полный скепсиса по отношению к старым гармониям. Тут мы вновь можем угадать невольный подтекст: не так ли и память о блокаде невольно оказывается, по прошествии долгих лет, избирательной и неполной, так, что из ее осколков собираются новые композиции?

Любопытно, что Васильковский, как и Шепиловский, помещает свой монумент в воображаемом, эстетизированном пространстве; но у Васильковского город, прочерченный прямыми линиями лучей и фасадов, предстает стилизованным до кристаллизации, полупрозрачным, неорганическим, почти нежилим. При этом в служащую фонем городскую панораму Васильковский включил ленинградскую телебашню — собственную его работу, присутствующую здесь как подпись архитектора и одновременно как аутентичная городская реалья. Неудивительно, что на таком фоне ордерные элементы

выступают лишь персонажами постановки, не образу общего строя.

Стилистический спор с предыдущей эпохой, выразившийся у Васильковского в духе споров отцов и детей, преодолен в другой работе того же времени — знаменитом «Разорванном кольце» К. М. Симуна, одном из ключевых элементов Зеленого пояса славы (Кат.28). Здесь нет ни визуальных примет классики, ни гипнотизирующей смысловой дискретности простых форм, но присутствует глубоко традиционная чистота. В сущности, к этому идеалу стремится и «Цветок жизни» А. Д. Левенкова и П. И. Мельникова (Кат.26), черпающий монументальные формы в наивном и наглядном детском рисунке¹⁰.

Все эти произведения в конечном счете отдадут должное людям, однако в них совершенно по-

разному отражена тема человека, им присуща разная соотношенность с человеком (будь то зритель или же те, кому посвящен монумент). Здесь будет уместно вспомнить, что именно в этой сфере — в сфере соотношения с человеком — и экспериментировал М. А. Дудин, выступая инициатором или участником того или иного монументального проекта. Как литератор, работающий со словом и при его помощи взывающий к чувствам аудитории, готовый и умеющий беседовать с ней, Дудин сумел соблюсти интонацию диалога и в деле сооружения памятников. Вероятно, именно поэтому ему удалось внести столь значительный вклад в память поколений, в петербургскую культуру монументальных образов памяти.

М. Ю. Медведев

Траурный курган «Дневник Тани Савичевой» в составе мемориала «Цветок жизни» на 3 километре Дороги жизни. Архитекторы: А. Д. Левенков, Г. Г. Фетисов. 1975.



¹⁰ Тяга к символической ясности проявилась в конкурсных проектах 1960-х годов и дополнительно раскрыта в пояснительных записках авторов. Стремление воздвигнуть памятник негибавшему духу города побуждало самых разных авторов пытаться воздвигнуть монумент не из вещества, но из света: отсюда, помимо всяческих монументальных маяков и сооружений с прожекторами, настойчивое присутствие в нескольких не связанных друг с другом проектах мотива сверкающей облицовки (выполненной из смальты, титановых плит и т. д.) для огромной стены. Как пояснил один из авторских коллективов (во главе с Васильковским), этот блеск призван соответствовать ленинградским шпильам и куполам.