«Натурализация» монумента: практика освоения советского наследия в парке Груто (Литва)

Елена Карпенко
Доцент школы культурологии, факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ).
Адрес: 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4. E-mail: ekkarpenko@hse.ru.

Ключевые слова: советское монументальное наследие; парк советской скульптуры; натурализация; музеефикация.

В статье на примере парка Груто (Литва) проанализирована практика музеефикации советского монументального наследия. Популярные дискурсы памяти о коллективной травме и советском колониализме, отраженные в официально декларируемых целях подобных экспозиций, тем не менее не могут быть воспроизведены в эстетическом опыте посетителя музея. Для обоснования этого тезиса используется двойная методологическая оптика: историческая реконструкция предполагаемого эстетического воздействия монумента в том месте, для которого он создавался; аналитика субъективного опыта посетителя и механизмов его конструирования. На основании анализа делаются выводы о том, что монументальная скульптура, какими бы ни были ее материальная форма, художественная ценность и идеологическое значение в прошлом, — это прежде всего арт-объект и экспонат, что делает ее потенциально привлекательным объектом коллекционирования.

Связь между материальной формой монумента и его идеологическим содержанием является исторической, она обусловлена пространством коллективных коммеморативных практик и соответствующих им дискурсов групповой идентичности. Для советских монументов это прежде всего городские пространства: площадь, проспект, сквер. Изменение пространства воздействия монумента трансформирует эстетический и социальный опыт, отменяя его идеологическое содержание, в зависимости от экспозиционных обстоятельств. Для описания процесса присвоения советского монументального наследия посредством перемещения объектов из публичных городских пространств в естественный (парковый) ландшафт вводится понятие «натурализация». Способ консервации объектов монументальной пропаганды в ландшафтной среде может быть позитивно осмыслен и описан как ретроспектива национальной школы монументальной пластики.

Скульптура — телесное воплощение мест.

Мартин Хайдеггер. Искусство и пространство

Введение

Спустя двадцать лет с момента распада СССР и возникновения на постсоветском пространстве национальных государств вопрос об отношении к «советскому» прошлому все еще остается болезненно актуальным. Новые «постсоветские» нации конструируют культурную идентичность, так или иначе решая вопрос интерпретации «колониального» прошлого[1], которая определяет и отношение к материальным объектам советского периода как носителям и знакам коллективной памяти: от перформативного политического вандализма или полного забвения до нерефлексивного присвоения или декоративной реактуализации.

Формирование «культурной идентичности» в эпоху глобального туризма — не только политическая и социальная, но еще и экономическая задача. «Уникальность» нации, своеобразие этнического, местного и местечкового, воплощенные в объектах материальной культуры, являются существенным экономическим стимулом и ресурсом. Постсоветские нации, столкнувшиеся с необходимостью поисков «своей» культуры, проходят путь от уничтожения материальных знаков советского имперского прошлого, в частности демонстративной деконструкции памятников, к ностальгическому присвоению тех форм и объектов собственной истории советского периода, которые отражают общенациональные идеологические установки и могут быть использованы в социально-экономических целях.

Особое место на постсоветском пространстве принадлежит странам Прибалтики и Украине, так как они располагаются на культурном «пограничье» между Европой и Россией, которая воспринимается как наследница советской империи. Новая куль-

1. См. об этом: *Баядян Г.* Воображая прошлое // Художественный журнал. 2007. № 65/66. С. 85–96. URL: http://xz.gif.ru/numbers/65-66/grach-bayadyan.

турная идентичность требует символического обозначения: она закрепляется в мемориальных указаниях географических «центров» Европы. Так, в 1989 году по расчетам французского Национального географического института официальным центром Европы, зарегистрированным в Книге рекордов Гиннесса, была признана точка в 26 километрах к северу от Вильнюса, у деревни Пурнишкес. Тогда же литовский скульптор и дизайнер Гинтарас Каросас начал работу по созданию близ Вильнюса парка Европы — музея современного искусства под открытым небом, который был объявлен местом «символического пересечения культур разных народов»[2].

В 2001 году в парке Европы Каросас представил скульптуру *LNK Infotree* («*LNK* Инфодерево»)[3]. 700-метровый лабиринт[4] — метафорическое воплощение культуры — сделан из старых телевизоров, а центром его стала *поверженная* скульптура Ленина. Как указано в пояснении, в создании композиции принимала участие *вся Литва*, цель же монумента — показать бессмысленность советской пропаганды. Такой проект культурной идентичности, представляющий советское прошлое как период информационной, языковой и политической экспансии, строится на коллективном символическом жесте отчуждения материального знака советской эпохи. Мемориальное закрепление новой идентичности осуществляется и в открытии знакового монумента, выполненного известным советским литовским скульптором Гедиминасом Йокубонисом, — «Центр Европы»[5]. Дорическая колонна из белого мрамора, увенчанная золотыми звездами Евросоюза, установлена перед круглой красно-белой площадкой, на которой обозначены стороны света.

Нации, ставшие или стремящиеся стать европейскими, представляют и оценивают собственную советскую историю как колониальную, чужеродную: быть европейцами означает символически «покончить» с «советским», музеефицировать материальные свидетельства советской истории как негативный опыт.

2. О парке, в частности, см. его официальный сайт: http://www.europosparkas.lt/kt_kalbos/index-ru.htm.
3. *LNK* — литовский независимый телеканал, начавший вещание 5 мая 1995 года.
4. Об этом см. реплику Каросаса на сайте парка: Art Work Kultūra (Culture) by Gintaras Karosas in Europos Parkas // Europos Parkas. URL: http://www.europosparkas.lt/Naujienos/GintarasKarosasCulture.html.
5. Это последняя монументальная работа одного из лучших мастеров советской литовской скульптуры.

Поскольку самым массовым инструментом и материальным знаком советской идеологии и пропаганды была монументальная скульптура, именно экспозиции памятников становятся способом представления и интерпретации советской истории. Они ориентированы не только на просвещение и формирование национальной идентичности, но и на туристический спрос. С этими целями были созданы парки советской скульптуры: «Мементо Парк» в Будапеште (Венгрия), историко-культурный комплекс «Линия Сталина» близ Минска (Беларусь), «Музеон» в Москве (Россия), парк Груто в 5 километрах от Друскининкая (Литва). Последний занимает особое место: в отличие от других парков, принадлежащих государству или городу, этот объект является частной собственностью и был реализован как частная инициатива литовского предпринимателя Вилюмаса Малинаускаса.

В 1998 году Министерством культуры Литвы был объявлен конкурс на оборудование экспозиции демонтированных памятников советской эпохи. Победу в конкурсе одержал проект Малинаускаса, главным образом потому, что в его реализацию бизнесмен планировал инвестировать исключительно собственные средства. Малинаускас приобрел заболоченный лесной массив на берегу озера Груто, где после осушения болот построил частную резиденцию и парк, открытый для посетителей в 2001 году.

В настоящий момент парк поделен на три зоны: луна-парк с советскими аттракционами для детей, зоопарк[6] и музей советской скульптуры под открытым небом с избой-читальней и помещением для экспозиции советского массового изобразительного искусства. По мнению литовского культуролога Расы Чепайтене, парк Груто отражает парадоксальность, многозначность и сложность воспоминаний о советском времени, открывает возможность широкой интерпретации советского историко-культурного наследия и является инструментом преодоления и критического осмысления культурной травмы[7].

6. Зоопарк в настоящий момент не имеет концептуального и художественного оформления, является одновременно пастбищем и частным зверинцем с коллекцией экзотических птиц и диких животных.
7. О дискуссиях по поводу литовской национальной идентичности, отношения к советскому прошлому и о способах музеефикации советского наследия на территории Литвы см. интервью Расы Чепайтене: *Чепайтене Р.* Сейчас качественно изменяется отношение к истории и само восприятие литовскости // Historians. 28.03.2013. URL: http://www.historians.in.ua/index.php/intervyu/638-rasa-chepaitene-seichas-kachestvenno-yzmeniaetsia-otnoshenye-k-ystoryy-y-samo-vospryiatye-lytovskosty. См. также: *Она же.*

Отношение к материальным памятникам советской эпохи на постсоветском «европейском» пространстве противоречиво, потому что «советское» представляется не как протяженный период, разделенный на этапы, но как застывшее в своих символических воплощениях событие. Главным таким воплощением оказывается любой памятник Ленину, перформативные жесты в отношении которого осуществляются так, как если бы он был не продуктом массового искусства, а исключительно символом власти, угнетения и травмирующего воспоминания. Эффективным способом преодоления и изживания такого негативного отношения является перемещение монументального объекта в иную среду, изменение культурной практики, которая сформировала негативное восприятие памятника, и, как следствие, трансформация его символической функции.

Прежде чем показать на примере парка Груто, как меняется восприятие и отношение к монументу в зависимости от среды, в которой он установлен, я приведу некоторые общие положения советской монументальной политики и практики.

Советский урбанизм и монументальная пропаганда

Советский проект монументальной пропаганды[8], особенно в период 1960–1980 годов, — это прежде всего универсальный урбанистический проект обустройства и эстетизации городской среды в соответствии с представлением о публичных практиках советского горожанина. Советская художественная критика разработала четкую тематическую и функциональную классификацию скульптурных объектов[9] и способов их взаимодействия с окружающей городской средой. Поскольку градостроительный проект имел универсальный характер, то есть мог и должен был использоваться для обустройства городских пространств советского государства, то и объекты, создаваемые для этих целей, носили в большинстве своем массовый, «тиражный» характер[10].

С середины 1960-х годов происходят определенные изменения в скульптурном производстве. Объекты создаются теперь для заранее определенной архитектурной среды: города, площади, ули-

Культурное наследие в глобальном мире. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2010.

8. Об этом см.: *Воронов Н. В.* Советская монументальная скульптура, 1960–1980. М.: Искусство, 1984.
9. См., в частности: Там же. С. 13.
10. Там же. С. 192.

цы, сквера. Важным стимулом художественных поисков становится столетний юбилей Владимира Ленина — 1970 год: это событие требует новой концепции представления личности великого человека в монументальном искусстве, а также новой концепции монументального городского памятника. Статуи Ленина выполняют теперь функцию идеологической и эстетической доминанты, организующей городское пространство: они становятся знаком и фоном публичных социальных практик горожан, как частных, так и коллективных (праздничные демонстрации и митинги).

Монументализация личности в истории не ограничивается образом вождя, пантеон в 1960-е годы расширяется. Наряду с революционными деятелями и героями войн (Гражданской и Отечественной) устанавливаются памятники творческим людям, причем не только русско-советским классикам, но и национальным деятелям культуры. К юбилейным датам Октябрьской революции 1917 года и победы советского народа в Великой Отечественной войне 1945 года возводятся памятники социальным и профессиональным группам, монументы мирному и социально значимому труду, а также памятники-символы, пластически и символически закрепляющие исторический опыт советского государства.

Связь скульптуры и среды реализуется в монументальных объектах как на уровне материалов и пластики, так и на уровне оптики и пространственного восприятия памятника. Никита Воронов в фундаментальной искусствоведческой монографии 1984 года «Советская монументальная скульптура, 1960–1980» формулирует скульптурно-архитектурные типы связи, определяющие художественную задачу, к которой до́лжно стремиться при реализации скульптурных проектов:

> В пространственной организации памятника можно различить два тесно переплетающихся, но не совпадающих друг с другом типа отношений. Во-первых, это пространственная связь монумента с его окружением, связь, в которой он выступает прежде всего как архитектурный элемент, как объемно-пространственная форма. Образующееся при этом поле можно условно назвать *пространство связи*. И во-вторых, это пространство, в котором монумент или памятник воздействует с той или иной степенью мощности как эстетическая ценность. Это поле назовем *пространством воздействия*. <…> В пространстве связи для нас важна общая большая форма, в пространстве воздействия — не только общее, но, в частности, детали, трактовка движения, материал и т. д. Пространство воздействия обычно по площади меньше пространства связи, причем чем четче и вы-

разительнее силуэт памятника, тем ближе могут совпадать пространство воздействия и пространство связи. В идеале следует стремиться к тому, чтобы у *монументов и памятников-символов,* выражающих большие общезначимые идеи, *пространство связи было наивозможно более широким, а пространство воздействия стремилось к наиболее близкому с ним совпадению.* В портретных памятниках камерного характера пространство связи обычно бывает достаточно ограниченным и пространство воздействия обычно с ним совпадает[11].

Принципы, которые выделяет Воронов, позволяют понять не только задачи советского скульптурно-архитектурного строительства, но и критерии художественной оценки объектов монументального искусства[12]. Мне представляется, что эти критерии теперь, когда многие объекты изъяты из среды, для которой они создавались, или же сама среда трансформирована настолько, что обозначенные связи утрачивают свою очевидность, все еще сохраняют историческое, символическое и художественное значение. Историческое — поскольку позволяют фиксировать логику реконструкций городских пространств; символическое — поскольку места памяти в городах высвобождаются для новых урбанистических решений, скульптурные же объекты утрачивают свой исходный смысл и социальную функцию. Помещенный в инородную среду памятник начинает существовать в иных пространствах связи и воздействия и приобретает тем самым новое символическое содержание.

Натурализация монумента

Термином «натурализация» в ботанике называется приспособление растений к новым почвам, а в юриспруденции — правовое обозначение гражданской идентичности. Я буду использовать этот термин для описания способа освоения материальных культурных объектов, учитывая в определении оба смысла. Иначе говоря, натурализация — способ обустройства природного ландшафта с целью размещения и нового представления в нем исто-

11. Там же. С. 182. Курсив мой. — *Е. К.*
12. Так, к примеру, Никита Воронов отмечает, что фронтальное решение и однонаправленность движения памятника Четырем коммунарам (скульпторы Наполеонас Пятрулис, Бронюс Вишняускас, архитектор Казис Шешельгис, 1973, Каунас) ограничивает пространство воздействия (Там же. С. 187–188). В настоящий момент скульптурная группа находится в парке Груто, размещена в конце улицы Ленина.

рических монументальных объектов, утративших символическое и эстетическое значение, связанное с городской средой.

На примере парка Груто я проанализирую, как работает натурализация:

- какую символическую функцию выполняет парковая среда в отношении исторических скульптурных объектов;
- как меняется символическое значение среды и объекта в зависимости от порядка размещения скульптур и способа оформления среды.

Сразу отмечу впечатление несоответствия, возникающее между восприятием экспозиции и ее заявленными целями, а также сопроводительной информацией к объектам. Цель экспозиции, как она декларируется официально, такова:

> Экспозиция Грутского парка раскрывает *негативное содержание* советской идеологии, ее воздействие на систему ценностей. Экспозиция предназначена для того, чтобы население Литвы, прибывающие в страну гости и туристы, а также будущие поколения имели возможность увидеть *обнаженную советскую идеологию*, на протяжении многих десятилетий *подавлявшую и ранившую дух* нашего народа[13].

Как конструируются пространство и оптика, позволяющие взглянуть на «травмирующую дух идеологию»? Что именно видит посетитель Грутского парка?

В организации парка можно использовать по крайней мере два оптических принципа: *принцип «тотального взгляда»*, предполагающий прозрачность среды, будь то лужайка-партер или подводная среда. Этот принцип допускает различные ракурсы и соответствующие им практики перемещения: взгляд сверху, круговой обзор, фронтальный обзор и т. п. Принцип «тотального взгляда» при экспозиции монументальной скульптуры идеологического содержания работает прежде всего на создание эффекта «обнажения» внутренних художественных качеств объекта, то есть зритель видит в первую очередь пластический объект или композицию объектов, историческое значение которых вторично по отношению к эстетическому воздействию. *Принцип «соразмерного взгляда»* предполагает «непрозрачность» среды и организацию экспози-

13. См. сайт парка Груто: http://grutoparkas.lt/ru_RU. Курсив мой. — *Е. К.*

ции и маршрута в лесном[14] массиве, уединенное размещение объектов и встречу с объектом в некоторой среде. Применение этого принципа создает эффект интимизации объекта, приближает его к зрителю, индивидуализирует монументальный образ, снимая его общее идеологическое содержание.

В парке Груто использованы оба принципа: основная экспозиция находится в лесном массиве; путь к выставке идет через открытую лужайку, которую украшают расставленные в диагональ и помещенные на разновысотные постаменты исторические бюсты, в том числе и Ленина. Каждый бюст сопровожден информационной плитой с указанием скульптора, имени героя и года создания. Лужайка, окаймленная молодыми посадками, граничит с живописным озером. В дальнем углу лужайки устроен загон для лам, которые свободно пасутся среди каменных монументов, снимая тем самым их идеологическое содержание и делая скульптуры объектами пасторального эстетического созерцания.

Вдоль лужайки проложена узкоколейка с аутентичным вагоном для транспортировки заключенных. Парк окружен рвом, колючей проволокой и сторожевыми вышками с работающими динамиками. На лужайку из вышки выглядывает пластиковый манекен-надзиратель. Этот воображаемый ГУЛАГ на берегу живописного озера является крайне условным, стереотипным знаком ужасов советского режима. Эффект условности усиливается еще и музыкальным фоном. Жизнеутверждающие советские песни фронтовых лет своим мелодическим строем создают настроение, наполненное благодушной ностальгией по необретенному или неопределенному прошлому.

Открывает экспозицию, доминирует над всем ансамблем установленная на небольшом холме восьмиметровая женская фигура — «Крижкальнисская мать» (1972, скульптор Бронюс Вишняускас). Этот памятник-символ был создан для мемориального комплекса Советской армии-освободительницы в Крижкальнисе. Теперь бронзовая фигура молодой женщины в национальном костюме с дубовой ветвью в руках и слегка развевающемся на ветру платье застыла в сдержанном благодарном движении, направленном к резиденции владельца парка (рис. 1). Эта фигура является

14. Предположу, что возможен не только «лесной» способ организации среды, но и, к примеру, скальный или гористый. Кроме того, существуют архитектурные способы организации непрозрачных ландшафтных сред, например «натурализованные» индустриальные объекты как пространства для экспозиции монументов.

ключом к пониманию символической программы проекта. Вынесенная за границы парка, отделенная от него рвом и помещенная на открытом холме, она воплощает примирение с прошлым, память о котором хранят скрытые в лесном массиве монументы. Экспозиционный маршрут построен таким образом, чтобы пространство связи монумента распространялось на весь ансамбль: зритель видит профиль Матери сквозь кроны деревьев, завершая круговое путешествие по аллеям. Удаленный взгляд из парка придает монументальному образу новый смысл; женская фигура становится символом молодой Литвы, проходящей мимо советского прошлого.

Попадая на территорию парка, посетитель оказывается в зоне «советского детства и юности» со скрипучими лодочками-качелями и детским городком, агитплощадкой с красно-белой растяжкой: *MENAS PRIKLAUSO LIAUDSIAI! V. I. Leninas.* Исторический лозунг соцреализма «Искусство принадлежит народу» приобретает новое звучание, становясь общей идеей экспозиции литовской монументальной скульптуры советской эпохи. Вдоль зоны аттракционов размещены клетки с дикими животными и птицами, за ними — открытое пастбище для страусов и крупных животных. Оберегают этот ностальгический и вместе с тем идиллический аттракцион восемь шестиметровых бронзовых фигур — монумент «Советским партизанам-подпольщикам» (скульпторы Юозас Калинаускас и Альгирдас Зокайтис, 1983. Рис. 2).

До 1991 года фигуры партизан в едином обобщенно экспрессивном движении, с развевающимся знаменем, связывающим группу в единое целое[15], спускались по ступеням сквера к Комсомольской улице (теперь улица Пилимо) и были непосредственно включены в динамическую повседневную жизнь горожан, воплощая в условно плакатных и вместе с тем индивидуализированных образах воинское величие победителей и героизм (рис. 3).

15. Уточню, что ансамбль состоит из двух скульптурных групп: фигуры трех солдат Красной армии в боевой сосредоточенности были выдвинуты несколько вперед по отношению к группе из пяти человек, объединенных общим порывом движения знамени. Во второй группе пять фигур обобщенно представляют партизанское движение как единство социальных групп: молодая женщина, комсомолец, юноша-интеллектуал, пожилой крестьянин и зрелый мужчина, взявший в руки оружие.

Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

В парке памятник размещен на небольшой поляне на фоне елей, его пространство воздействия ограниченно; без ступеней фигуры утратили динамизм. Он становится мемориальным знаком, установленным в точке пересечения двух круговых улиц-аллей парка: улицы Ленина и улицы Героев. Обобщенный символ величия воинского мужества и человеческого героизма утрачивает свое универсальное значение. Фигуры воспринимаются как образы мифологических хранителей места, сурово наблюдающих за посетителями парка.

Монумент огибает бетонная тропа, уводящая в лес, вдоль которой размещены памятники вождю и политическим деятелям советского периода.

LENINAS: монументальные упражнения и эффекты натурализации

Я остановлюсь именно на представленных памятниках Ленину, потому что отношение к главному образу и инструменту советской монументальной пропаганды определяет тональность восприятия и интерпретации советской истории.

Путь к улице Ленина проложен мимо лужайки, где на фоне елей тесно составлены в ряд каменные рельефные портреты Маркса и Энгельса, Ленина; мимо единственного в коллекции станкового бюста Сталина; мимо избы-читальни, у которой сквозь еловые лапы виднеется профиль ушедшего по самые бедра в землю каменного вождя, сосредоточенно смотрящего в направлении уводящей в лес тропы.

Рис. 4

Установленный в 1984 году в Йонаве памятник (скульптор Константинас Богданас), выполненный в соответствии с каноническим образом Николая Андреева «Ленин-вождь» (1931–1932), был архитектурно и пластически связан со зданием муниципалитета в стиле функционального конструктивизма. Этому служили как геометрически выверенные и подчеркнутые горизонтали каменных плит постамента, контрастирующие с облегченными каркасными вертикалями застекленного фасада, так и горизонтальный плинт, опоясывающий газон. Возвышавшийся над площадью, устремивший взгляд вдаль, «парадный» вождь обращался с каменной кафедры к народу — из прошлого в будущее. Размещенный теперь без постамента на лесной лужайке перед деревянной избой-читальней, «Ленин-вождь» утрачивает прежде всего «высоту» взгляда: его фигура, развернутая в направлении экспозиции, символически свидетельствует о том, что у советского прошлого больше нет будущего, а только лесное настоящее (рис. 4).

Дальнейший маршрут проложен вдоль рва и колючей проволоки, которые разграничивают экспозиционный и естественный ландшафты. Ров — это не только условное препятствие и «тюремный» аттракцион, но и элемент с эстетической функцией. В солнечные дни на поверхности водной глади посетитель видит отражение размещенных близ рва объектов. Монументы установ-

лены на плоских плинтах в кельях-капеллах, организованных путем полукруглой вырубки смешанного леса. Стволы и кроны елей и берез, сквозь которые пробиваются лучи солнца, образуют естественный фон и оживляют каменные и бронзовые фигуры. Из соединения монументальной пластики с условно архитектурной лесной средой возникает «готический» эффект. Эмоциональное переживание камерной сакральности места усиливается контрастным приближением памятника к зрителю из-за отсутствия оригинальных постаментов. Объекты утрачивают *пространство связи*: они больше не являются организующим (оптическим и архитектурным) элементом среды, они размещаются исключительно для представления, сохраняя при этом *пространство воздействия*.

Самое эффектное по силе воздействия и насыщенное по содержанию экспозиционное пространство открывается в начале маршрута. На единственной отграниченной от аллеи рвом сцене-лужайке в окружении однообразных бюстов стоит пятиметровый бронзовый памятник Ленину (скульптор Николай Томский, 1952). Такое размещение не случайно: установленный на центральной площади Вильнюса памятник был главным идеологическим символом советской Литвы. Соответственно, представление этого символа становится программной задачей по интерпретации советского монументального наследия.

Историческую дистанцию в отношении к памятнику задает рельеф «Комсомольцам-подпольщикам» (скульптор Степан Шарапов, 1979, Каунас).

Предназначенный для мемориального оформления городского сквера, состоящий из трех панелей рельеф должен был в лаконичной и наглядной форме воплощать временну́ю связь и непрерывность борьбы за советское будущее (1919–1947). Время в рельефе приобретает пластическую и динамическую осязаемость: оно зарождается в жесткой горизонтали тонкой линии древка знамени, вокруг которого уплощенно сгруппированы вытянутые по вертикали, рубленые[16] фигуры первых комсомольцев; оно обретает тектоническую массу на центральной панели, становясь направляющей скрепой-лучом для нового поколения (1944, третья панель).

16. Пластический прием, который использует Шарапов, моделируя барельеф, отсылает к «народной» литовской деревянной скульптуре и поискам национального стиля. Сравните, к примеру, проект Шарапова в Йодкранте «Гора ведьм» — парк деревянных скульптур героев литовских народных сказок и легенд (1979).

Рис. 5

Размещенный в самом начале лужайки Ленина триптих на первый взгляд представляется условной архитектурной декорацией, поскольку не имеет очевидной связи с образом вождя (рис. 5). И вместе с тем именно рельеф, установленный ретроспективно[17], символически выражает и воплощает отношение к исторической эпохе, знаком которой является памятник Ленину. Рельеф буквально указывает на расположенную в центре лужайки фигуру вождя, который когда-то с гранитного пьедестала уверенным жестом правой руки символически направлял народ в будущее. Теперь этот жест, зеркально отражающийся в водной глади рва (рис. 6), указывает на расположенную напротив группу «Ленин с Винцасом Мицкявичюсом-Капсукасом»[18] (скульптор Константинас Богданас, 1979). Жест как бы приглашает посетителя пересмотреть историю монументальных воплощений Ленина и его соратников.

Зеркальность — это экспозиционный принцип и ландшафтный прием, который производит эффект семантической замкнутости объектов. Замкнутость же приобретает не только эстетический, но и идеологический смысл. Жест Ленина, адресованный городу, народу, жест, связывавший прошлое и будущее, теперь направлен на самого себя, на себя «другого». Дальнейший путь представляет

17. Посетитель воспринимает панели триптиха в обратном порядке: от 1944-го к 1919-му.
18. Винцас Мицкявичюс-Капсукас — политический деятель, лидер литовских коммунистов. Скульптурная группа установлена в 1979 году в Вильнюсе, на аллее Саулетякё.

Рис. 6

типичные варианты монументальной иконографии Ленина[19]: сидящий Ленин с книгой (скульптор Наполеонас Пятрулис, 1981, Друскининкай); Ленин на прогулке работы Евгения Вучетича (1977, Паланга); Ленин, стоящий в уединенном глубоком раздумье (скульптор Гедиминас Йокубонис, 1976, Клайпеда); его же гранитный памятник-символ «Ленин-столп» (1983, Паневежис). Фигуры Ленина чередуются с памятниками советским политическим деятелям, а также с памятниками-символами. Объекты распределены по маршруту в соответствии с их идеологическим значением: от монументальных образов-символов политической власти к памятникам-портретам деятелей советской эпохи[20].

Среди скульптур, размещенных на улице Ленина, представлен и единственный в экспозиции бронзовый памятник Иосифу Сталину (скульптор Николай Томский, 1950, Вильнюс). Этот уникальный, прежде всего в силу исторических обстоятельств[21], объект

19. На улице Ленина наряду с памятниками вождю представлены и другие исторические деятели советской Литвы.
20. Последнюю нишу занимает каунасский памятник Четырем коммунарам. О нем см. сноску 12.
21. Отлитый на ленинградском заводе «Монументскульптура» памятник представляет вождя в суровой задумчивости, с правой ладонью, засунутой за обшлаг шинели. Это типичный продукт сталинской монументальной пропаганды конца 1940-х годов. На ее развенчание и изживание

является прижизненным монументальным портретом человека, с именем которого в массовом сознании связаны самые жуткие образы советского террора. Памятник Сталину помещен следом за графически условным, символическим монументом «Ленин-столп» работы Йокубониса (рис. 7).

Такая последовательность производит сильный эффект: по контрасту с фигуративным языком архитектурной пластики Йокубониса скульптурный портрет Сталину воспринимается уже не в регистре художественной условности, а в регистре пластического иллюзионизма. Стоящая в глубине зелени, покрытая патиной бронзовая фигура слегка развернута в направлении посетителя: великий вождь-тиран становится случайным прохожим, встреча с которым на лесной тропе вызывает чувство сиюминутного напряжения, непроизвольного страха и желание быстрее пройти мимо (рис. 8).

Собранная Малинаускасом коллекция разнородна в тематическом и художественном отношении. Наряду с тиражными объектами[22] в парке представлены и уникальные образцы позднесоветского монументального искусства. Так, паневежисский Ленин Йокубониса является, на мой взгляд, одним из лучших воплощений «литовского стиля», в котором монументальность объемов, фактурность материалов и поверхностей соединяются с организующей пространство архитектурностью и графической пластикой линий. Сохранившиеся фотографии позволяют предположить, что скульптору и архитектору удалось пластически, оптически и архитектурно «связать» памятник с площадью и зданием, то есть создать художественный ансамбль, отвечающий требованиям, о которых писал Воронов (см. выше). Помещенный в естественную среду, именно этот монумент утрачивает силу своего эстетического воздействия, становится «местечковым» или в лучшем случае воспринимается в контексте творческого становления большого мастера литовской скульптуры, лауреата Ленинской премии СССР 1963 года Гедиминаса Йокубониса.

в рамках ликвидации последствий культа личности была направлена культурная политика 1960–1970-х годов, и это привело почти к полному уничтожению памятников Сталину, так что монумент сохранился случайно.

22. К примеру, Ленин Николая Томского из Вильнюса отлит по модели памятника, созданного для Воронежа (1948). Аналогичные отливы были установлены в Санкт-Петербурге и Иркутске. Памятник Ленину работы Йокубониса из Клайпеды был отлит по модели, изначально предназначенной для Кремля. Его «камерность» и портретность должны были воплощать память о Ленине-человеке в том месте, где он жил. Из-за изменения планов памятник был установлен в сквере на Площади Ильича в Москве в 1967 году, а позже был отлит вариант для Клайпеды.

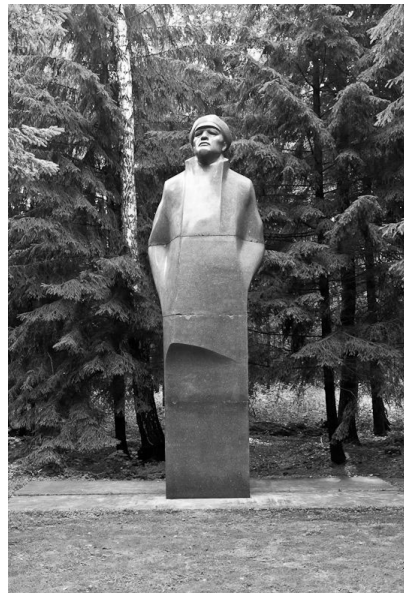

Рис. 7

Рис. 8

Заключение: помнить искусство

Вопреки официальной цели монументальной экспозиции парка Груто, заявленной как «обнажение подавляющей национальный дух советской идеологии», натурализация памятников как мемориальных знаков советского прошлого приводит к обратному эффекту. Монументы утрачивают практическую очевидность своего идеологического содержания, которая была возможна исключительно в городской среде. Помещенные в лесном массиве без постаментов и идеологически значимых архитектурных элементов, памятники «обнажают» прежде всего пластическое мастерство литовской школы советской скульптуры и свидетельствуют об определенном разнообразии стилей, жанров и тем в официальном художественном производстве послевоенного периода. Экспозиция в целом воспринимается одновременно и как хаотично представленная история литовской скульптуры, и как тематическая ретроспектива творчества литовских скульпторов монументального жанра[23]; она представляет богатый материал, позволяющий оценить роль и значение советского периода, по крайней мере в формировании национальной школы литовского искусства.

Библиография

Баядян Г. Воображая прошлое // Художественный журнал. 2007. № 65/66. С. 85–96. URL: http://xz.gif.ru/numbers/65-66/grach-bayadyan.

Воронов Н. В. Советская монументальная скульптура, 1960–1980. М.: Искусство, 1984.

Чепайтене Р. Культурное наследие в глобальном мире. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2010.

Чепайтене Р. Сейчас качественно изменяется отношение к истории и само восприятие литовскости // Histor!ans. 28.03.2013. URL: http://historians.in.ua/index.php/intervyu/638-rasa-chepaitene-seichas-kachestvenno-yzmeniaetsia-otnoshenye-k-ystoryy-y-samo-vospryiatye-lytovskosty.

23. Культурная политика 1960-х годов была ориентирована в том числе на демократизацию общества; частным проявлением этой тенденции стали открытые конкурсы проектов памятников и мемориалов. Кроме того, масштабное строительство и задачи эстетизации городской среды способствовали развитию национальных художественных школ. Большинство собранных в парке Груто объектов — монументальная скульптура, рельефы, бюсты, витражи — выполнены мастерами Каунасского института декоративно-прикладного искусства и Вильнюсской художественной академии; некоторые работы были удостоены Ленинской премии. Впрочем, эти важные с точки зрения истории искусства факты никак не отражены в сопроводительной информации к объектам.

NATURALIZATION OF THE MONUMENT: APPROPRIATING SOVIET HERITAGE AT GRUTAS STATUE PARK, LITHUANIA

Elena Karpenko. Associate Professor at the School of Cultural Studies, Faculty of Humanities, ekkarpenko@hse.ru.
National Research University Higher School of Economics (HSE), 21/4 Staraya Basmannaya str., 105066 Moscow, Russia.

Keywords: soviet monumental heritage; open-air Soviet memorial park; naturalization; museification.

Using the case of Grūto parkas (Lithuania), the article explores the practices of preserving and exhibiting the Soviet monumental heritage. Official discourses describing similar expositions update the memory of collective trauma and Soviet colonialism. However, the traumatic experience and "naked Soviet ideology, which suppressed and hurt the spirit of the nation" cannot be reproduced in the aesthetic experience of the open-air museum visitor. To prove this thesis, a dual-methodological framework is employed: a historical reconstruction of the estimated aesthetic impact of the monument in the place for which it was realized; the analysis of subjective experience of the visitor and the technique of its construction. The article argues that monumental sculpture, whatever its material form, artistic merit and ideological significance in the past, is primarily an art object and exhibit that makes it a potentially attractive item for a collection.

The relationship between the material form of the monument and its ideological value is historical; it is connected to the space where the people engage in the collective commemorative practices in accordance with group identity discourses. Soviet monumental propaganda is, first of all, an urban project. The resettlement of the monument from the avenue or square modifies the aesthetic and social experience, depriving it of the ideological value that depends on the circumstances of the exposure. To describe the process of appropriation of the Soviet monumental heritage by moving objects from public urban spaces in a natural (park) landscape, the concept of "naturalization" is introduced. The method of preserving objects of monumental propaganda in the landscape environment can be positively understood and described as a retrospective of the national school of monumental sculpture.

DOI: 10.22394/0869-5377-2017-6-237-255

References

Baiadian G. Voobrazhaia proshloe [Imagining the Past]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 2007, no. 65/66, pp. 85–96. Available at: http://xz.gif.ru/numbers/65-66/grach-bayadyan.

Chepaitene R. *Kul'turnoe nasledie v global'nom mire* [Cultural Legacy in the Global World], Vilnius, Evropeiskii gumanitarnyi universitet, 2010.

Chepaitene R. Seichas kachestvenno izmeniaetsia otnoshenie k istorii i samo vospriiatie litovskosti [Attitude toward History and even Perception of Lithuanianess Are Substantially Changing Now]. *Histor!ans,* March 28, 2013. Available at: http://historians.in.ua/index.php/intervyu/638-rasa-chepaitene-seichas-kachestvenno-yzmeniaetsia-otnoshenye-k-ystoryy-y-samo-vospryiatye-lytovskosty.

Voronov N. V. *Sovetskaia monumental'naia skul'ptura, 1960–1980* [Soviet Monumental Sculpture, 1960–1980], Moscow, Iskusstvo, 1984.