

Елена Карпенко

Экспозиция как сценография:

МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ И КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В ПАРКЕ СКУЛЬПТУР «МУЗЕОН»¹

Elena Karpenko

Exposition as Scenography: Monumental Performance and Cultural Memory in the Muzeon Sculpture Park

Елена Карпенко (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук; кандидат философских наук) ekkarpenko@hse.ru.

Elena Karpenko (PhD; Associate Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, HSE University (Moscow)) ekkarpenko@hse.ru.

Ключевые слова: парк скульптур, советские памятники, советское наследие, политика памяти

Key words: sculpture park, Soviet monuments, Soviet heritage, politics of memory

УДК: 316.7 + 316.334.56
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_164

UDC: 316.7 + 316.334.56
DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_164

В статье рассматриваются способы организации паркового пространства, а также приемы ландшафтного дизайна в оформлении экспозиционных зон в парке скульптур «Музеон». Основная цель статьи — проанализировать экспозиционное пространство «Музеона» как воплощение проекта «ностальгической модернизации» в стиле кэмп, с помощью которого решается задача нейтрализовать «трудную» память о советском прошлом.

This article examines the means of organizing the park space, as well as the approach to landscape design of the exhibition areas in the Muzeon Sculpture Park. The main purpose of the article is to analyze the exposition space of the Muzeon as an embodiment of the project of “nostalgic modernization” in the camp style in order to neutralize the “difficult” memory of the Soviet past.

«Музеон» и новый московский урбанизм: к проблеме проектирования культурной идентичности

Когда скульптура перестает быть монументальной и становится годологической, мало сказать, что скульптура — это пейзаж и что она благоустраивает какое-то место. Она благоустраивает дороги и сама становится путешествием.

Жиль Делёз. Критика и клиника

Обустройство парковых пространств современной Москвы — одно из главных направлений городской политики² и предмет многочисленных дискуссий сре-

1 Работа выполнена в рамках деятельности научно-исследовательской группы «Советская и постсоветская художественная и интеллектуальная культура» в составе Школы философии и культурологии ФГН НИУ ВШЭ.

2 См. к примеру, специальный раздел на сайте мэра Москвы: <https://www.mos.ru/city/projects/parks/> (дата обращения: 02.11.2020).

ди историков, урбанистов, культурологов, социологов. Городские исторические парки относительно недавно стали объектом культурных и городских исследований, выявляющих механизмы конструирования публичных социальных практик и соответствующих им культурных идентичностей [Степанов 2014]. Темы локального историзма, культурной памяти и материального наследия, а также культурная политика в отношении как материальных объектов, так и городских сред становятся особенно актуальными в контексте трансформаций, которые претерпевают городские парки Москвы в последнее десятилетие. Объединяющим мотивом трансформаций, стимулом урбанистических решений и действий выступает идея создания доступной и открытой парковой среды для горожан, при этом «открытость» и «доступность» понимаются и реализуются как в экономическом смысле (свободный вход), так и в социальном (досуговые активности для разных социальных групп). Вместе с тем декларативная «гуманизация» парковых сред, обрамляющая повседневную жизнь горожан в стилизованные ландшафтные декорации, приводит к утрате историчности мест и разрушению культурной памяти как опыта рефлексивного переживания [Там же: 58], подменяя его «чувствительностью», которую Сьюзен Сонтаг определяла как кэмп [Зонтаг 1997]. В статье я проанализирую парковое экспозиционное пространство «Музеона», которое воплощает проект «ностальгической модернизации» [Калинин 2010] в идеологическом смысле и отражает эстетику кэмп в стилистическом решении, что в конечном итоге нейтрализует «трудную» память [Эшпле 2020], исключая неудобные вопросы и этические дилеммы культурной памяти о советском прошлом.

История парка

На протяжении последних двух десятилетий парк искусств «Музеон» с его обширной коллекцией советской и постсоветской скульптуры является одним из дискуссионных пространств. В статье, посвященной практикам музеефикации и институционализации памяти о коммунистическом периоде на постсоветском пространстве, Александра Гайдай реконструирует историю создания парка в контексте исторических событий 1989—1991 годов: разрушение Берлинской стены, обретение независимости странами Восточной Европы и Прибалтики, августовский путч и публичный демонтаж памятника основателю ВЧК Феликсу Дзержинскому 22 августа 1991 года [Гайдай 2016: 86]. Исследовательница отмечает, что идея создания тематического парка «скульптур эпохи тоталитаризма» впервые появляется в статье Н. Андреева в газете «Известия» от 16 сентября 1991 года, а 24 января 1992 года городская власть Москвы принимает решение о размещении демонтированных советских монументов во дворе Дома художников, куда впоследствии будут перемещены памятник Ф. Дзержинскому (скульптор Е. Вучетич, 1958), памятник Сталину (скульптор С. Меркуров, 1938), памятники Ленину и другие объекты. Спонтанно возникший в начале 1990-х годов как склад-хранилище монументов «старого режима» у здания ЦДХ на Крымской набережной, парк-музей почти два десятилетия оставался неосвоенным местом, открытым запасником скульптур, ставших ненужными и лишними в публичном городском пространстве при смене политической системы. На протяжении 2000-х годов памятники советской эпохи служили декорацией для тематических скульптурных симпозиу-

мов, проводившихся музеем современного искусства, а также символическим фоном для аллеи меценатов, возникновение и существование которой отражало общую установку культурной политики Ю.М. Лужкова в отношении публичных городских сред³.

С назначением в марте 2011 года Сергея Капкова директором ЦПКиО им. Горького начинается новый этап в истории «Музеона»⁴: разрабатывается и реализуется на протяжении семи лет проект реконструкции и ландшафтного благоустройства (архитектор Евгений Асс⁵). Вместе с тем стоит отметить обстоятельство, свидетельствующее о том, что парк «Музеон» является пространством идеологической и политической борьбы: в течение десяти лет руководство парка менялось пять раз⁶, и с сентября 2019 года объединенным парком Горького, в состав которого был включен «Музеон», руководит П.С. Трехлеб, первый директор парка «Зарядье»⁷. К 2020 году «Музеон» приобрел относительно законченный вид с точки зрения урбанистического дизайна: парковый кластер был вписан в центральную часть города и объединен общим логистическим планом. Вместе с тем реорганизация пространства не могла не предполагать экспозиционный проект по репрезентации скульптурных объектов разного качества и исторической ценности⁸. Рабочей идеей проекта и его реализации стала концепция «творческой лаборатории»: предполагалось, что скульптуру и прочие пространственные объекты можно использовать как экспериментальный материал для воплощения кураторского замысла, посетители же будут интерпретировать композиции в категориях пространственного размещения коллекции с учетом зонирования и возможного выбора маршрутов.

- 3 «Аллея меценатов» стала предметом публичной дискуссии в ноябре 2011 года и одним из поводов к пересмотру отношения и к территории парка, и к коллекции скульптуры. Репортаж см. по ссылке: <http://www.ntv.ru/novosti/246276/> (дата обращения: 28.10.2020). Примечательна и история с бюстами меценатов, выполненных народным художником Российской Федерации (звание получено в 2017 году) Петром Тимофеевичем Стронским, который опубликовал открытое письмо в адрес администрации «Музеона» в период начала «реновации». Доступно по ссылке: <http://stronski.ru/news/477> (дата обращения: 29.10.2020).
- 4 Сергей Капков неоднократно давал для СМИ комментарии по поводу реконструкции «Музеона», проекты которой появились в 2011 году, подчеркивал важность этого начинания. См., например: <http://ria.ru/culture/20120307/587409193.html> (дата обращения: 03.11.2020).
- 5 Решения о проекте реновации носили закрытый характер, то есть не было проведено официального конкурса. Крайне схематичный образ будущего парка можно найти на странице автора проекта: <http://www.asse.ru/index.php?lang=ru> (дата обращения: 02.11.2020). На экспозиции проекта скульптуры отсутствуют, за исключением памятника Петру, который представлен как фон и оптическая доминанта.
- 6 Михаил Пукемо (с момента основания парка в 1992 году по 2011-й); Елена Тюняева (2011—2016, в 2015 году «Музеон» был присоединен к парку Горького); Марина Линчук (октябрь 2016 — январь 2019), Вячеслав Дунаев (январь — сентябрь 2019).
- 7 См. официальную информацию по ссылке: <https://www.mos.ru/news/item/62205073/> (дата обращения: 02.11.2020).
- 8 Об истории реновации «Музеона», а также о мотивах и ценностных установках реноваторов можно узнать из воспоминаний Ирины Саминской, которая отвечала за развитие парка при Елене Тюняевой, в подкасте парка Горького «Деловые» от 23 сентября 2020 года: <https://podcasts.apple.com/ua/podcast/%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5-%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F/id1529297289?l=ru> (дата обращения: 29.10.2020).

Далее я проанализирую реализацию концепции, с тем чтобы показать парадоксы социальных и эстетических эффектов, а также этические дилеммы в отношении советского прошлого, которые порождаются концепцией «творческой лаборатории». Я буду опираться на тезисы о кэмпе Сьюзен Сонтаг при анализе стилистических решений, которые воплощают идеологию «ностальгической модернизации». Для анализа культурной памяти, способов ее репрезентации и конструирования в экспозиционном пространстве музея скульптуры я воспользуюсь моделью трехчастной структуры культурной памяти Алейды Ассман, в соответствии с которой культурная память хранится на символических носителях-объектах в той социальной среде, индивиды которой определяют свою идентичность по отношению к этим символическим объектам [Ассман 2014: 20]. Я буду исходить из того, что носителями культурной памяти выступают не только скульптуры, но и парк как физическое пространство и социальный институт, определяющий возможности социальных практик в отношении экспонируемых объектов. Символическое значение объектов, экспозиционных зон и паркового ансамбля в целом конструируется ландшафтными архитекторами и кураторами экспозиции скульптур с целью эстетической репрезентации и актуализации фрагментов культурной памяти.

Основные вопросы моего исследования:

1. В какой ландшафтный/урбанистический контекст и в какое стилевое парковое оформление помещены советские монументы?
2. Какие дискурсивные практики определяют интерпретацию советского монументального наследия в пространстве парка?
3. Какие эстетические и символические акценты расставлены в новом дизайне городского парка — музея скульптур?
4. Какие образы и символы советского прошлого представляют скульптуры посетителю парка?

Кэмп как эстетика «ностальгической модернизации»

В логике объединения парковых пространств Москвы с центром управления в парке Горького помимо урбанистической и административной прагматики последовательно воплощается идеологема «ностальгической модернизации». Илья Калинин, анализируя программные речи Д.А. Медведева 2008—2009 годов, отмечает:

Ее (ностальгической модернизации — *Е.К.*) позитивной энергией должна стать не растрченная энергия травмы, высвобождающаяся благодаря превращению стигматизированного — «утраченного» или «отобранного» — прошлого в часть *общепризнанного культурного наследия*, законно вписанного в настоящее. Соответственно, прошлое выступает здесь не как *объект отождествления*, а как *ресурс преобразования* [Калинин 2010: 10] (Курсив мой. — *Е.К.*).

Реконструированные и объединенные парковые пространства воплощают «исторические горизонты» этой идеологемы: с одной стороны, именно в парке Горького, представляющем выхолащенную версию советского имперского стиля, находится музей современного искусства «Гараж» — «место, где встре-

чаются люди, идеи и искусство, чтобы создавать историю»⁹. С другой стороны, «Музеон» — парк, оформленный в ультрасовременном стиле «новой волны» (New Perennials) с использованием ландшафтных приемов и технологий крупнейшего ландшафтного дизайнера-энвайроменталиста Пита Удольфа, выступает экспозиционным пространством для советского монументального наследия. Это урбанистическое решение является примером того, что И. Калинин называет «мультиплицирующей конструкцией», при которой прошлое — ландшафтно-архитектурный ансамбль и советские памятники — становится источником и побудительным мотивом модернизации городского пространства.

Для описания и анализа эстетических эффектов модернизации я воспользуюсь некоторыми тезисами Сьюзан Сонтаг о кэмпе, поскольку именно этот тип «чувствительности» наиболее точно определяет то, как реализована концепция «творческой лаборатории» в парке «Музеон». Категория «кэмп» применяется в современных культурных исследованиях и глянцевого изданиях в описаниях и оценках вкуса и стиля в индустриях моды, кино, а также в определениях субкультурных стилей жизни и повседневных практик. Я буду использовать термин «кэмп» применительно к тому, как конструируется и представляется пространство парка, включая ландшафтные решения и скульптурные объекты. В этом смысле «кэмп» выступает и как стиль, то есть форма и совокупность приемов организации паркового пространства, и как «тип чувствительности» (Сонтаг), как «способ видеть мир» (Эко). В дополнение отмечу важное обстоятельство, имеющее значение для понимания социальных условий возникновения стиля: история «Музеона» как «творческой лаборатории», включая вопросы принятия решений о ландшафтной и кураторской концепции, отражает те ценностные установки и практики, которые отмечает У. Эко, описывая историю кэмп-а:

Кэмп родился как опознавательный знак в кругу интеллектуальной элиты, уверенной в своем рафинированном вкусе настолько, чтобы посчитать себя вправе пересмотреть то, что вчера воспринималось как дурной вкус, и переоценить неестественное и чрезмерное [Эко 2007: 408].

В случае с «Музеоном» подобной «переоценке» подвергается не только то, что имеет исключительно эстетическое значение, точнее сама «переоценка» трансформирует в конечном счете «этическое» в «эстетическое».

Именно кэмп — наиболее «удобный» стиль для нейтрализации «трудного прошлого» (понятие Николая Эшплэ* [Эшплэ* 2020]), культурная память о котором сохраняется в советских памятниках, помещенных в контекст «городской пасторали» [Сонтаг 1997: 7]. Кэмп удобен, по крайней мере, по трем причинам: во-первых, потому что «это способ видеть мир как эстетическое явление, он выразим не в терминах красоты, но в терминах степени искусственности, стилизации»; во-вторых, потому, что он «пренебрегает содержанием, или задает такую точку зрения, с которой содержание безразлично»; наконец, в-третьих, потому что «чувствительность кэмп-а неангажирована, деполитизирована — или по крайней мере аполитична» [Там же: 2]. В парке «Музеон» этот кэмп-

9 По версии официального сайта «Гаража»: <https://garagemca.org/ru/about> (дата обращения: 11.03.2021).

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

вый эффект сконструирован с «простодушной серьезностью», он работает именно так, как его определяет Сонтаг: «...предлагает для искусства [и жизни] некий отличный — дополнительный — набор стандартов», прежде всего в отношении к исторической памяти о советском прошлом. В итоге суть концепции «Музеона» может быть сформулирована, перефразируя Сонтаг, как некоторое представление об историческом времени, прошлом и настоящем в терминах стиля, «через множество вещей-которые-суть-то-чем-они-не-являются», оно «воплощает победу стиля над содержанием, эстетики над моралью, иронии над трагедией» [Там же: 8, 38].

Стратегия организация экспозиционного пространства: диалектика памяти и забвения

«Музеон» не единственный парк-музей советской скульптуры на постсоветском пространстве; самые известные и изученные парки — «Грутас» (Литва, Друскининкай) и «Мементо» (Венгрия, Будапешт). Как отмечает Александра Гайдай:

...отдельной формой институализации рецепции коммунизма стал тематический парк памятников. Только в странах с коммунистическим прошлым парки скульптур получили отчетливо идеологическое и политическое определение, став формой рецепции коммунизма [Гайдай 2016: 84—85].

Экспозиции тематических парков в Литве и Венгрии представляют объекты социалистического периода как материальные знаки-свидетельства исторической травмы, утверждая тем самым новую национальную идентичность. Пространственные решения, ландшафтный дизайн и сопутствующий информационный постколониальный дискурс работают на поддержание новой идентичности, в котором нация представляется как «пассивная травмированная жертва оккупационного режима»¹⁰. Советское наследие отчуждается и остраивается средствами ландшафтного дизайна: «Мементо» представляет собой руинированный храм коммунизма, «Грутас» — символический ГУЛАГ [Карпенко 2017]. Вместе с тем подобный способ репрезентации социалистического наследия порождает эффект отчуждения прошлого и разделения между «нами» (посетителями) и «ними» («палачами» и «жертвами» политического режима прошлого). В подобных экспозициях теряется связь между прошлым и настоящим и формируется представление о прошлом как о другом времени, где существовали отличные от современных «правила» и «принципы», и поэтому то, что было возможно тогда, невозможно сейчас [Гайдай 2016].

В этом контексте как пространство, так и коллекция «Музеона» уникальны. Постколониальная теория, которая могла бы оформить парковые решения с целью сохранить память жертв и их потомков о культурной травме для будущих поколений, оказывается неудобной в случае с «Музеоном», поскольку официальная политика памяти в России начиная с середины нулевых годов выстраивает линию преемственности и наследования по отношению к СССР

10 См., к примеру, концепцию парка Грутас: http://grutoparkas.lt/ru_RU (дата обращения: 10.02.2022).

и работает в логике «ностальгической модернизации», о которой речь шла выше. Как следствие, государство не берет на себя историческую ответственность за террор и политические репрессии, а наследие советской монументальной пропаганды рассматривается либо как «след эпохи», либо — в своих лучших образцах — как коллекция «шедевров» советского стиля великих мастеров: Евгения Вучетича, Сергея Меркурова, Веры Мухиной и других [Котломанов 2017; Эппле 2020]. Городской парк же является не столько «местом памяти», но местом приятного досуга, постмодернистским *locus amoenus* для современного горожанина, в котором кэмповый гедонизм урбанистического дизайна¹¹, обозначенный концепцией «творческой лаборатории», выступает как форма стирания памяти и забывания советского опыта.

Практическая реализация концепции «творческой лаборатории» в «Музее» представляет способы работы с монументальным наследием, которые основаны на определенном отношении к монументальным объектам, а именно на идее эмоциональной и ценностной нейтральности реликтов прошлого. Это означает, в частности, что вне контекста и включения в групповые социальные практики и/или официальную историческую память (место на площади, официальные ритуалы, демонтаж и т.п.) пластический объект не имеет никакого иного содержания, кроме эстетического. Игра с «эстетическим» восприятием является условием, позволяющим кураторам конструировать для посетителей парковые сцены-картины, обрамляя скульптурные композиции ландшафтными декорациями. Этот прием является иллюстрацией тезиса Алейды Ассман о том, что сила патетического воздействия памятника, когда речь идет об искусстве монументальной пропаганды, ситуативна и исторична:

Обычно памятник несет эмпатическое послание потомкам, которые, однако, редко воспринимают его, а потому сам памятник вопреки изначальной посылу вскоре уходит в историю и если все еще впечатляет, то лишь в качестве материального реликта минувшего времени [Ассман 2014: 7].

Таким образом, концепция парка как «творческой лаборатории» открывает перед посетителем спектр возможных интерпретаций советского монументального наследия, задавая лишь условно опознаваемые рамки, направляющие исключительно эстетическое восприятие объектов и способы взаимодействия с ними.

Важным обстоятельством, определяющим как условия восприятия парка скульптур, так и практики управления им, является его расположение. Зонально парк относится к району Якиманка Центрального административного округа, он располагается вдоль правого берега Москвы-реки от стрелки Болотного острова до Крымского Вала, являясь первой от центра ландшафтной зоной паркового маршрута: «Музеон» — ЦПКиО им. Горького — Нескучный сад — Воробьевы горы. Связь этого маршрута обеспечивается набережными, именно они работают на создание единства городской среды и ландшафта как для пешехода или велосипедиста, так и для наблюдателя с воды. Пра-

11 Программный экологизм, реализуемый в оформлении парка деревянными архитектурными формами, симптоматично обозначает общее представление об идеальном естественном, то есть «небетонном», пространстве коллективного досуга для жителя мегаполиса.

вая граница парка очерчена многоэтажными элитными жилыми комплексами и зданием «Президент-Отеля». Архитектурные знаки демонстративной роскоши лужковского стиля буквально нависают над парком, символически утверждая социальное неравенство в масштабной декоративной избыточности фасадов. Вид парка со стороны Крымского моста обнажает и усиливает впечатление от архитектурных и пластических доминант, устанавливающих символическую рамку восприятия места. Коллекция советской и постсоветской скульптуры, размещенная у подножия памятника Петру I (скульптор З. Церетели, 1997), представляется случайным набором вещей-образов, создающих наряду с пейзажным озеленением орнаментальный фон для городских прогулок.

Коллекция, собранная в «Музеоне», включая запасники, избыточна и разнородна по происхождению и художественным качествам: помимо советской скульптуры в парке выставлены объекты со скульптурных симпозиумов, проводившихся здесь в течение десяти лет с 1995 года. Очень разная по стилю, задачам и функциям скульптура собрана в парковом пространстве в крайне условно опознаваемые зоны и группы. Единственный объединяющий экспозицию в целом принцип — формально-эстетический, когда большая часть коллекции сгруппирована по критериям: размер, материал и/или цвет, стилиевые и формальные сходства пластических объектов. На картах и путеводителях, в том числе и на официальном сайте «Музеона», скульптуры не обозначены, не участвуют непосредственно в построении маршрута, они «обнаруживаются» посетителем как материальные знаки-указатели и «раскрываются» как актеры, разыгрывающие монументальную драму на зеленых сценах — лужайках.

Сентиментальная драма забвения

Концепция «творческой лаборатории» в «Музеоне» является примером постмодернистской игры в эстетизирующую репрезентацию национальных исторических мифов на парковых сценах настоящего. Природный стиль в урбанистическом дизайне парка (лужайки, свободно растущие живые изгороди, «луговые» композиции из злаков и многолетников) выступает как идеальное выставочное пространство, создающее наилучшие условия для восприятия пластических объемов и материальных качеств скульптурных объектов. «Естественность» ландшафтного дизайна воплощает принцип открытой среды не только в ландшафтных и пластических решениях, но в неопределенности социальных норм в отношении к объектам экспозиции. Посетители ведут себя руководствуясь собственными представлениями о функции места и объектов: как в традиционном музее, как при посещении мемориала, как при посещении достопримечательного места или места для фотосессий, как в городском парке аттракционов и т.п.

Далее я проанализирую только центральные зоны парка, где экспонируются самые одиозные объекты советской монументальной пропаганды; зоны, пространства которых наиболее последовательно воплощают как нормативную неопределенность, так и трудности работы с культурной памятью. От центрального входа в парк посетителю открываются несколько вариантов построения маршрута: он может либо проследовать по широкой прямой аллее, пролегаю-

щей вдоль здания Государственной Третьяковской галереи, либо свернуть на извилистый деревянный помост, — сделать выбор в пользу «экологичного» маршрута. Экспозиция вдоль центральной аллеи организована как тематическая коллекция скульптуры, объединенная общей идеей «Великой Победы ради мира». Открытие этой памятной зоны было приурочено к 65-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне. Здесь собраны программные работы советских скульпторов-монументалистов: «Стоять насмерть» Е. Вучетича (1967), «Скорбящая» А. Рукавишникова (1990-е), несколько скульптур малого размера и, наконец, скульптурная группа «Требуем мира» В. Мухиной и других авторов (1950-е) — это самая музейная часть экспозиции. Параллельно центральной аллее устроен извилистый деревянный настил («экологичный маршрут»), вдоль которого организовано пространство для временных экспозиций. И прямая, «регулярная» аллея, и извилистый настил ведут посетителя к центральной экспозиционной площадке, на которой размещены зона белокаменной скульптуры и зоны вождей.

Это место — символический центр парка и апогей кэмповой концепции «творческой лаборатории», предлагающей постмодернистские игровые модели отношений между скульптурными объектами, пространством и посетителями. Зона белокаменной скульптуры, где выставлены работы со скульптурных симпозиумов конца 1990-х — начала 2000-х годов, реализована как стилизация под японский сад камней с избыточным уплотнением экспозиционного пространства пластическими массами и символическими образами. Акцентным объектом зала белокаменной скульптуры является десятиметровая «Рука» (Пегас, 2005) Александра Бурганова. Эта скульптура видна практически со всех перспективных точек парка, она оптически определяет выбор и направление маршрута. Среди скульптур в зале присутствуют объекты самой разнообразной тематики: обнаженная женская натура, работы на религиозные и литературные сюжеты, животные, бюсты писателей. Концепция зала предлагает посетителю посмотреть на объекты и экспозицию «в кавычках цитации», «понимать бытие людей и объектов как исполнение роли», расширяя на «область чувствительности метафоры жизни как театра» [Зонтаг 1997: 10]. Такая кэмповая чувствительность конструирует и способы репрезентации советских монументов как актеров исторической драмы в зонах вождей.

Зона вождей — 1. Лениниана и экзистенциальная драма

За залом белокаменной скульптуры устроен участок с извилистым деревянным настилом, он выступает задней границей сцены, пересекая лужайку, на которой размещены советские памятники и серия скульптур на библейские темы Олега Гаркушенко (1990-е). По правую сторону от настила установлены два скульптурных портрета В. Ленина и К. Маркса (С.Д. Меркулов, 1939), далее несколько монументов В. Ленину (бюстов и памятников) без пьедестала, бюсты Л. Брежнева, А. Косыгина, И. Сталина. Размещенные на лужайке памятники Ленину развернуты спиной к настилу, они смотрят в направлении центральной аллеи. Со стороны аллеи памятники скрыты кулисой свободно растущих калин и пузыреплодников. На зеленой лужайке, соединяющей в одном пространстве реа-

листические монументы советским вождям и экспрессивные библейские аллегории Олега Гаркушенко, дихотомически разыграна сцена — образ большой советской истории, декоративным фоном которой выступает стела «СССР — оплот мира» (архитектор С. Щекотихин, 1970-е). Скульптурная сценография работает на контрасте восприятия реалистической и экспрессивной пластики; выстроенные в диагонали однотипные жизнеутверждающие памятники Ленину «отворачиваются» и «не замечают» вселенскую и вместе с тем человеческую драму, разворачивающуюся в ломаных и согбленных фигурах «Слепого», «Собирающего камни», «Сходящего в ад», «Отца и блудного сына». Единство театрального эффекта обеспечивается разнонаправленным движением посетителей: увидеть драму возможно только двигаясь вдоль центральной аллеи. Находясь на настиле или спустившись на лужайку, чтобы рассмотреть неудобно выставленные скульптуры, посетитель сам становится остранным участником экспозиционной сцены.

Можно было бы предположить, что эта парковая сцена-экспозиция представляет кураторскую попытку этической оценки советского режима, попытку обнажить болевые точки трудной памяти через столкновение в одном пространстве образов монументальной пропаганды и независимой скульптуры; попытку придать советской истории и коммунистической идее человеческое или религиозное измерение и тем самым оценить и пересмотреть наше отношение к прошлому. Однако положенный в основу организации пространства формально-эстетический принцип приводит к парадоксальным эффектам: выглядывающие из-за живой изгороди множественные фигуры главного идеолога советского коммунистического проекта воспринимаются как романтическое эхо прошлого. Симптоматично подтверждает этот разрыв в историческом мышлении и Олег Гаркушенко, описывая в проекте «Музеона» «Прогулки со скульптором» (29 октября 2020 года) историю создания библейской серии в терминах вечных экзистенциальных тем и личных творческих поисков любителя истории. При этом практически в каждом кадре четырехминутного ролика на заднем плане присутствуют в той или иной форме образы В.И. Ленина, которые сосуществуют в одном пространстве с героями Гаркушенко и таким образом включаются в экспозиционную сценографию как пластический фон, подтверждая тем самым тезис Сонтаг о том, что «связь кэмпя с прошлым исключительно сентиментальна» [Там же: 13].

Зона вождей — 2. Сталин и жертвы: драма мемориальной репрезентации

Напротив зоны ленинианы и вождей на пересечении аллей расположена сцена-экспозиция, объединяющая в одном ландшафтном пространстве мемориал жертвам сталинских репрессий (Е. Чубаров, 1998), гранитный памятник И. Сталину (С. Меркуров, 1939) и на небольшом удалении бронзовый памятник Я. Свердлову (Р. Амбарцумян, 1978). Эта сцена могла бы быть «местом памяти» и выполнять социально значимые мемориальные функции: «помнить», «знать», «осуждать», «прощать» [Ассман 2014; Эппле 2020]; именно в логике этической оценки опыта советского террора экспозиция существовала в конце 2000-х годов. До реорганизации в этой зоне наряду с мемориалом жертвам сталинских репрессий располагалась группа деревянных монументов, посвя-

щенная памяти жертв холокоста¹². Соединение в одном экспозиционном пространстве двух мемориалов задавало единую норму этической оценки тоталитарных режимов, уравнивая масштабы исторического зла фашизма и коммунизма. Однако идеология «ностальгической модернизации» ориентирована не на работу с трудной памятью, а на ее эстетическую нейтрализацию, поэтому после реорганизации парка мемориальная группа жертвам холокоста была убрана с экспозиционной исторической сцены советского террора.

Можно было бы предположить, что экспозиция «Сталин и жертвы» воплощает ретроспективную рефлексию о трагическом опыте террора в форме сцены, где единство образа-высказывания достигается за счет расположения объектов, единства фактуры и цветовых оттенков камня. Красноватый графически очерченный силуэт уверенно шагающего вперед вождя-палача противопоставлен бесформенным и обобщенным телесным массам жертв, как тем, что оказались «за решеткой», так и тем, кто предстоит вождю. Скульптуры Е. Чубарова, выполненные в конце 1990-х годов, представляют обобщенный и бесформенный образ жертв, плотную и сдавленную человеческую массу, не узнаваемую и не различимую. Размещенный на открытой лужайке ансамбль мог бы производить сильный эмоциональный эффект, актуализируя для посетителя трудные вопросы культурной памяти. Однако «время освобождает произведение искусства от требований моральной пользы, передавая его чувствительности кэмп» [Зонтаг 1997: 31]. Именно этой чувствительностью можно объяснить кураторское и дизайнерское решение, в соответствии с которыми в настоящем существует мемориал.

Повислые березы, зонирующие пространство мемориальной экспозиции, создают эффект кулис, выделяя и подчеркивая скульптурную пластику памятника Сталину и в конечном счете романтизируя его образ. «Стена плача», отделенная березовыми кулисами, утрачивает силу этического высказывания и превращается в архитектурный фон для фотосессий. Именно ландшафтный дизайн этой экспозиционной зоны выступает как «растворитель моральности», «нейтрализует моральное негодование, поддерживая легкость и игру» [Там же: 52]. Эффектом нейтрализации трудной памяти средствами ландшафтного дизайна становится подмена мемориальной функции формально эстетической: памятник Сталину превращается в образцовую монументальную работу большого мастера советской официальной скульптуры на фоне пластических экспериментов Евгения Чубарова с материалом и формой.

Зона вождей — 3. Дзержинский: стертая память и драма настоящего

Символическим центром экспозиционной зоны «вождей и жертв» является размещенный на перпендикулярной оси перекрестка аллеи памятник Феликсу Дзержинскому (Е. Вучетич, 1958). Особенность его экспозиции в том, что он установлен вместе с пьедесталом, в то время как другие объекты монументальной пропаганды символически лишены возвеличивающего архитектурного

12 Фотографии мемориала жертвам холокоста доступны по ссылке: <http://gorod.afisha.ru/archive/inspeksia-park-museon/> (дата обращения: 20.03.2021).

основания. Это решение делает памятник Дзержинскому акцентом и одной из оптических доминант парка. Памятник развернут к реке, зонально выделен регулярным бордюром из низкорослых декоративных злаков на фоне стриженного газона. Колосющиеся злаки в теплое время года подчеркивают глянец цельнометаллического постамента, усиливая визуальный эффект вертикали, задаваемой поднятым вверх эмблематическим мечом, размещенным на дубовом венке. В своем нынешнем виде памятник и прилегающая к нему зона являются примером наиболее последовательной реализации стратегии ностальгической модернизации в стиле кэмп, именно этой стратегией можно объяснить скандальную историю с расчисткой постамента от «вандалских» надписей.

Кратко остановлюсь на истории с постаментом: памятник Дзержинскому вместе с постаментом имеет статус объекта культурного наследия регионального значения. Он был перемещен в парк с Лубянской площади после августовского путча 1991 года. На постаменте памятника до недавнего времени можно было прочесть надписи, нанесенные красками в период гражданских волнений в Москве в начале 1990-х годов: «Феликсу конец» и «Долой палачей... Спасибо, Боря», а демонтаж памятника до сих пор остается «болевым точкой» в российской политической повестке. 4 апреля 2014 года научно-методический совет при Департаменте культурного наследия города Москвы в связи с планами реставрации памятника Дзержинскому рассматривал вопрос об исторической ценности и целесообразности сохранения надписей на постаменте¹³. Эксперты сошлись во мнении, что надписи наряду с памятником имеют историческую ценность, требуют изучения и частичного сохранения. Однако в январе 2015 года надписи были удалены, а вопрос о публичной ответственности за это решение так и остался открытым. После удаления надписей памятник был вновь отреставрирован и приобрел свой нынешний гляцевый блеск патины.

Стоит отметить, что ценность стертых надписей заключалась не только в историческом свидетельстве народного гнева, в следах голосов людей из толпы; сохраненные вместе с монументом в пространстве музея, надписи обнажали границу между эстетическим восприятием монумента, историчностью его идеологического смысла, социальной памятью [Ассман 2014: 14–15] и возможным коллективным жестом. Поскольку идеология ностальгической модернизации предлагает видеть в смене политической системы 1990-х годов «не поворот от диктатуры к демократии, а катастрофический слом» [Эппле 2020: 205], то, вероятно, следы, на которые может опереться социальная память тех, кто все еще верит в «прошлые» ценности политических свобод, должны быть стерты с носителей культурной памяти. Эстетическая по исполнению и идеологическая по смыслу реставрация постамента является реализацией официальной практики отрицания [Там же: 255] социальной памяти, исключения ее из дискурсивных пространств публичной мемориальной культуры, когда «забвение представляет целенаправленную стратегию развития культуры», которая определяется «абстрактным единством исторической эпохи» [Ассман 2014].

13 Документ доступен по ссылке: <https://www.mos.ru/dkn/documents/arhiv-novostej/view/108894220/> (дата обращения: 20.03.2021).

Напротив памятника Дзержинскому по другую сторону аллеи установлен полутораметровая скульптура Гаруна Шакарова «Спаси и сохрани моих родных» (1990). Фигура и выражение лица подростка, прижимающего к груди спасительную книгу, воплощают молчаливый и молитвенный страх задумчивого ребенка. Размещенные на фоне среднерусских пейзажных сцен-ландшафтов в непосредственной близости скульптурные фигуры Дзержинского и подростка воспринимаются как вольная интерпретация картины Михаила Нестерова «Видение отроку Варфоломею» (1989—1990). Каким бы абсурдным с точки зрения исторической достоверности ни казался этот тезис, сама возможность такого «чувствования» и способа видеть скульптуры как группы оправдывается стилистическим решением парка. Как замечает Умберто Эко: «...кэмп не может быть преднамеренным, он зиждется на простодушии, с которым применяется прием» [Эко 2007: 418], а эффект, который производит эта группа, является «предельным выражением кэмп: это хорошо, потому что это ужасно» [Зонтаг 1997: 58].

Постдраматическое заключение

Помимо зоны «вождей и жертв» в парке с разной степенью очевидности угадываются следующие тематические зоны: березовая роща великих русских классиков и прочих литераторов, лужайки философов и ученых, аллеи скульптурных аллегорий и т.п. Тема «семьи, родительства и детства» является сквозной, не имеет очевидной зоны, но угадывается в единстве пластического стиля, тем самым становится своеобразным метаязыком, воплощающим отношение к прошлому и исторической памяти, конструируя образ счастливого детства как вневременной ценности. Язык же фигуративной пластики воспринимается посетителем как форма выражения новой искренности, сентиментально-ностальгического проживания «детства вне истории», воплощенного в образах невинной женственности¹⁴.

Нарочитым китчем в тематизации семьи и детства в парке является скульптура Александра Таратынова «Дед Мазай и зайцы» (2010, с 2019 года на реставрации). Группа была размещена на лужайке параллельно набережной, воплощала шутовское смешение «народной» и «массовой» культур в соединении гротескной пластической образности с цитатами кинематографических жестов. Композиция на протяжении многих лет пользовалась неизменной популярностью у посетителей парка разных возрастов — как пространство для детских игр и как декорация для юмористических фотографий. Вместе с тем эта скульптурная группа выступала очевидной для дальнего взгляда рифмой к памятнику Петру I (З. Церетелли, 1997): лодка Мазая и корабль Петра метафорически представляли аверс и реверс художественного мышления о нашей истории, ее образах и символах, воплощенных в парковом музейном проекте «творческой лаборатории».

14 Ср. скульптуры: «Девочка в кресле» (С. Панова, 2007), «Туфельки» (Д. Тугарин, 1995), «Девочка с собакой» (Д. Байков, 2008), «Солнышко» (А. Ненашева, 1983), «Обыкновенное счастье» (О. Закоморный, 2004) и др.

Библиография / References

- [Ассман 2014] — Ассман А. Длинная тень прошлого / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (Assmann A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Гайдай 2016] — Гайдай А. Парк памятников как форма институализации памяти о коммунистическом периоде: центрально-европейский и украинский контекст // ИСТОРИЯ, ПАМ'ЯТЬ, ПОЛІТИКА: Збірник статей / Упоряд. Г. Касьянов, О. Гайдай. Киев: Інститут історії України НАН, 2016. С. 84—100.
- (Gajdaj A. Park pamyatnikov kak forma instutualizatsii pam'yati o kommunisticheskom periode: tsentral'noevropeyskiy i ukrainskiy kontekst // ISTORIYA, PAMYAT', POLITIKA: Coll. of art. / Comp. by G. Kas'yanov, O. Gajdaj. Kiev, 2016. P. 84—100.)
- [Зонтаг 1997] — Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Зонтаг С. Мысль как страсть / Пер. с фр. Б. Дубина. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 48—64.
- (Sontag S. Notes on Camp // Sontag S. Mysl' kak strast' Moscow, 1997. P. 48—64. — In Russ.)
- [Калинин 2010] — Калинин И. Ностальгическая модернизация: советское прошлое как исторический горизонт // Неприкосновенный запас. 2010. № 6 (74). С. 6—16.
- (Kalinin I. Nostal'gicheskaya modernizatsiya: so-vetskoe proshloe kak istoricheskiiy gorizont // Neprikosnovennyu zapas. 2010. № 6 (74). P. 6—16.)
- [Карпенко 2017] — Карпенко Е. «Натурализация» монумента: практика освоения советского наследия в парке Груто (Литва) // Логос. 2017. № 6 (121). С. 237—256.
- (Karpenko E. "Naturalizastiya" monumenta: praktika osvoeniya sovetского naslediya v parke Gruto (Litva) // Logos. 2017. № 6 (121). P. 237—256.)
- [Котломанов 2017] — Котломанов А. Монументальность новой русской скульптуры. Эпизод 2: «Стена скорби» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствознание. 2017. Т. 7. Вып. 4. С. 436—452.
- (Kotlomanov A. Monumental'nost' novoy russkoy skul'ptury. Epizod 2: "Stena skorbi" // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2017. Vol. 7. Iss. 4. P. 436—452.)
- [Степанов 2014] — Степанов Б. О старом и новом: музей царицы на руинах романтической легенды // Царицыно: аттракцион с историей / Отв. ред. Н.В. Самутина, Б.Е. Степанов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 54—85.
- (Stepanov B. O starom i novom: muzey tsaritsy na ruinakh romanticheskoy legendy // Tsaritsyno: attraksion s istoriey / Ed. by N.V. Samutina, B.E. Stepanov. Moscow, 2014. P. 54—85.)
- [Эко 2007] — История уродства / Ред. У. Эко; пер. с итал. А. Сабашниковой, И. Макарова, Е. Кассировой, М. Сокольской. М.: Слово, 2007. С. 408—420.
- (Storia della bruttezza / Ed. by U. Eco. Moscow, 2007. — In Russ.)
- [Эшплэ* 2020] — Эшплэ Н.* Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах. М.: Новое литературное обозрение, 2020.
- (Epplée N.* Neudobnoe proshloe. Pamyat' o gosudarstvennykh prestupleniyakh v Rossii i drugikh stranakh. Moscow, 2020.)

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.