

И.П. Шавшина¹, В.Н. Чимитов²

Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств (Новосибирск)
¹shavshina.ngaha@yandex.ru; ²4imitov@mail.ru

**Старое и новое в городской среде
(на примере городских пейзажей из серии «Моя Москва» Н.Д. Грицюка)**

Аннотация

В статье анализируются городские пейзажи новосибирского художника Н.Д. Грицюка (1922–1976) из его серии «Моя Москва» (1964–1970), в которых городская среда рассматривается с точки зрения взаимодействия старого и нового. Выявлено, что художник осмысляет Москву через гармоничное единство памятников архитектуры и современных построек: древняя архитектура не изолирована, а включена в динамичную современную среду. Такое образное решение автор создает с помощью выразительных и пластических контрастных взаимодействий. Подход Грицюка к осмыслению города близок поискам архитекторов 1960–1970-х гг., стремящихся создать целостный и гармоничный облик города на основе контрастов, позволяющих памятникам архитектуры органично влиться в современную городскую среду.

Ключевые слова: городской пейзаж, городская среда, образ города, художественный метод, художественный язык

I.P. Shavshina¹, V.N. Chimitov²

Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (Novosibirsk)
¹shavshina.ngaha@yandex.ru; ²4imitov@mail.ru

**Old and new in an urban environment
(on the example of urban landscapes from the series "My Moscow" by N.D. Gritsiuk)**

Abstract

The article analyzes the cityscapes of the Novosibirsk artist N.D. Gritsiuk (1922–1976) from his series "My Moscow" (1964–1970). The urban environment in these landscapes is considered as interaction of the old and the new. It is revealed that the artist interprets Moscow through the harmonious unity of architectural monuments and modern buildings. In the landscapes of Grytsiuk, ancient architecture is not isolated, but included in a dynamic modern environment. The author creates such a figurative solution with the help of expressive and plastic contrasting interactions. Gritsiuk's approach to understanding the city is similar to the research of architects of the 1960s — 1970s. Architects also sought to create an integral and harmonious look of the city based on contrasts. These contrasts allowed architectural monuments to seamlessly integrate into the modern urban environment.

Key words: cityscapes, urban environment, image of the city, artistic method, artistic language

В 1960–1970-х гг. происходили интенсивные индустриальные и урбанизационные процессы, которые, в том числе, инициировали масштабное типовое строительство. При типовом архитектурно-градостроительном подходе застройщиками игнорировались вычурные и нестандартные памятники архитектурного наследия. Это приводило к необратимым изменениям в историческом облике городского пространства, в сложившейся среде поселений, а также к исчезновению «духа места». В этой связи у архитекторов и искусствоведов вполне обоснованно возникла «тревога за судьбу старых городов» и назрела необходимость во всеобъемлющем исследовании эстетической выразительности городской пространства и способов его создания [Борисова, 1973, с. 183]. Соотношение стандартного и уникального, нового и старого в городской среде стало ключевой проблемой, интересующей историков и теоретиков архитектуры.

Вопросы взаимодействия архитектурных памятников и современной городской застройки так же волновали и представителей художественной среды. «Старый город» и архитектурное наследие Древней Руси становятся излюбленным мотивом в городских пейзажах таких художников как В.Ю. Апфельбаум, И.В. Сорокин, Г.Ф. Захаров и др. Как правило, старина воспринимается ими «как незабываемость национального самосознания. К ней обращаются с мыслью воскресить традиции древнерусского искусства на новых основаниях, воспользоваться методом старых мастеров в создании одухотворенного образа, с желанием найти в великом прошлом народа непоколебимые эстетические и нравственные ценности» [Манин, 1973, с. 45–46].

Архитекторов и художников 1960–1970-х гг. одинаково интересует проблема сохранности архитектурного наследия и его взаимодействия с современной типовой застройкой. Взаимосвязь раз-

личных видов творческой и научной деятельности способствует решению многих фундаментальных вопросов. Поэтому методологической основой нашего исследования служит инструментарий, предложенный Т.П. Неклюдовой в своей диссертации, где она рассматривает городской пейзаж как отражение основных архитектурных тенденций 1950–1980-х гг. Ученый предлагает «увидеть одно искусство глазами другого, т.е. рассказать об архитектуре языком живописи. Такой подход позволит рассмотреть архитектуру не просто как вид искусства, а с позиций восприятия ее обществом. Ведь в сути своей архитектура представляет собой исторически сложившийся образ единства мира людей и предметов, определяется отношением человека к окружению» [Неклюдова, 1997, с. 3]. Нами допускается возможность выстраивания типологических параллелей и аналогий между развитием в 1960–1970-х гг. городского пейзажа в живописи и графике и советской архитектурной мысли.

В городских пейзажах новосибирского художника Н.Д. Грицюка образ города и городской среды представлен многогранно. Целью нашего исследования является выявление и анализ особенностей интерпретации Н.Д. Грицюком городской темы с точки зрения взаимодействия старого и нового на примере листов из его серии «Моя Москва» (1964–1970).

В московской серии образ современного города создается через взаимодействие архитектурных памятников с динамичной городской жизнью. Сам художник в одной из записок пишет: это — «мои представления о Москве как городе, с которым связана история России, отразившаяся в памятниках архитектуры, переплетающихся с современным ритмом жизни. Все вместе создало это своеобразие и красоту нашей столицы» [Николай Грицюк, 2007, с. 14]. Этот подход художника отчетливо проявился в акварелях «Москва» (1965), «Мост и храм» (1966), «Майский день» (1966) и др.

В листе «Москва» (1965) (ил. 1) изображен храм Василия Блаженного, который не изолирован от окружающего его урбанистического, типового ландшафта, а напротив, помещен в самую гущу современной городской жизни. У основания древнего архитектурного памятника мелькают движущиеся автомобили и мелкие, неотчетливо выписанные фигурки горожан и туристов, а позади него угадываются новые типовые здания и высоты. Грицюк в акварели широко использует приемы кинематографа, которые призваны еще более подчеркнуть современность и динамичность городского ландшафта. Так, художник изображает мотив с «подвижной» верхней точки зрения, фрагментарно выхватывая из городского пространства наклоненную в левую сторону Спасскую башню, шпиль которой обрезается верхним краем листа, и наклоненный в ту же сторону сам храм. Кинематографичность прослеживается и в отчетливой трехплановой композиции — за импровизированной кулисой (Спасская башня) зрителю постепенно открывается «архитектурный портрет» нарядного храма и затем панорамный вид современной Москвы с ее высотными зданиями.

В трактовке сюжета художник не использует буквальных тематических коллизий, не противопоставляет архаичное, средневековое многоцветное здание современной суете городских площадей и

стандартизированным, холодным, минималистичным зданиям, не стремится к усилению драматичности их столкновения. Напротив, нарядный, ажурный храм Василия Блаженного органично вливается в современные бурные городские процессы и является неотъемлемой их частью. «Облик храма не столько воскрешает седую, спокойную древность, сколько соотносится с нашим темпом жизни», — утверждает В.С. Манин [Манин, 1973, с. 46]. Здесь можно допустить и следующую интерпретацию созданного Грицюком образа: древний храм уподобляется нерушимому исполину, который неподвластен бурному потоку стремительной городской жизни, несущейся с большой скоростью мимо него. Такое образное решение взаимодействия старого и нового встречается и в других листах Грицюка, где оживленные улицы с автомобилями и людьми словно реки огибают старые сооружения и несутся куда-то вдаль (например, акварели «У Яузских ворот» (1966 г.), «У Солянки» (1966 г.) и др.).

В листе «Красная Москва» (1965 г.) (ил. 2) — очередной вариации на тему собора Василия Блаженного — художник и вовсе погружает весь город, его динамичное пространство в яркое многоцветное узорочье древнерусского храма. При этом насыщенное фольклорными мотивами и сказочными узорами пространство не лишается динамики, характерной для урбанистической среды. Динамика и экспрессия проявляются, например, в праздничном фольклорном колорите, составленном из контрастных друг другу и одновременно насыщенных красных и синих цветов. Такое колористическое решение объясняется тем, что художник во многом вдохновляется живописными находками народных умельцев, которые выстраивают свои удивительные гармоничные цветовые связи за счет умелого сочетания и соотношения ритмов большого и малого. Как и они, Грицюк не боится противопоставить и в то же время удачно сложить в единое гармоничное целое такие цвета, как холодный синий и теплый, почти горячий красный, вставляя их в дробные ритмичные мазки и ритмически выверенные пятна. Если говорить об особенностях художественного метода Грицюка, то можно утверждать, что он выстраивает свои художественные образы, основываясь не только на виртуозном сочетании контрастных по отношению друг к другу цветов, но и на других изобразительных компонентах, по природе своей так же противопологаемых друг другу. Это, например, наложение на бумагу мазков разной степени плотности и прозрачности (отношения прозрачного и плотного), сочетание различных фактур и штриховки (дробные, экспрессивные и сглаженные, почти прозрачные мазки), взаимодействие статичных и динамичных композиционных ритмов, и др. Все эти компоненты в умелых руках Грицюка непременно рождают гармоничную художественную и композиционную целостность образа.

«Красная Москва» — произведение собирательное, переработанное, что прослеживается и в авторском названии. Грицюк отказывается от конкретного названия архитектурного памятника (казалось бы, храм Василия Блаженного — главный герой его пейзажа) в пользу более обобщенного и символического и добавляет к слову «Москва» прилагательное, подчеркивая тем самым фольклорные коннотации. Это характеризует образ Москвы как города, тесно

связанного с народной культурой. Во многих последующих своих произведениях, в которых создается собирательный образ русского города (например, серия «Фантазии и интерпретации»), Грицюк вдохновляется, прежде всего, Москвой и осмысляет ее как город, наполненный фольклорной эстетикой, как город праздничный, как символ русского народа. И показывает столицу в ярких декоративных народных цветовых сочетаниях, соединяющих в себе как узорочье архитектурное, так и узорочье, характерное для народных промыслов. Так художником создается сказочная, фольклорная фантазия на городскую тему и складывается образ праздничной Москвы, среда в которой гармонично соединяет в себе как черты русской древности, так и черты современного города. Здесь праздничная древняя Москва берет вверх над урбанистической, индустриальной Москвой: фигурки горожан окрашиваются в яркое «дымковское» многоцветие, автомобили становятся игрушечными, почти живыми, а типовые постройки художник украшает разнообразными узорами и орнаментами, перекликающимися с декором древнерусских храмов и монастырей. При этом остается стремительность движения, подсказывающая зрителям, что речь идет все-таки о современном динамичном городе.

Другая составляющая образа Москвы представлена в работе «Московский мотив» (1965 г.) (ил. 3). Здесь художник изображает не видовое пространство города, а небольшой переулок с неприглядными коричневыми и темно-зелеными постройками. Выбранный художником мотив отличается суровостью и аскетичностью. Весь переулок затеняет большое здание, фрагмент которого изображен на переднем плане справа. К основанию этой высокой мрачной и холодной стены прижимаются прохожие. На дальнем плане изображена церковь, с разных сторон ее обступают статичные, уверенно стоящие на земле минималистичные, строгие здания. Церковь не противопоставляется разновысотным домам, она почти сливается с ними общим глухим, плотным терракотовым тоном. Темно-коричневые, темно-зеленые и бордовые оттенки и цвета объединяются в общий мрачный колорит сурового, аскетичного пейзажа, из которого выделяются только группы горожан — высветленные и представленные как подвижные, мерцающие яркие пятна, как поток современной городской жизни, и противопоставленные вечной, незыблемой суровой архитектуре. Безусловно, церковь представлена здесь органичной частью окружающего мрачного и неприглядного городского пространства. Вместе с тем художник подчеркивает и ее утонченность, легкую ажурность, изящество линий, придающих общему силуэту церкви почти антропоморфное, живое и непостоянное начало, что выделяет ее среди строгих геометрических зданий.

Привычные для Грицюка динамичность и стремительность здесь не нашли места. Художник создает, в первую очередь, образ суровой аскетичной Москвы, имеющей давнюю, многовековую историю. Это прослеживается в том, как Грицюк усиливает и подчеркивает общую статичность и незыблемость суровых зданий, представленных крепко и основательно стоящими на земле. Такое образное решение угадывается и в общем коричнево-бордовом колорите, а также в ярко проявившихся особенностях метода художника. Он мастерски владеет акварельной

и темперной техникой. Отсюда гармоничные сочетания прозрачных акварельных теплых слоев в осветленных частях зданий с плотными, почти глухими плоскостями в холодных тенях. Изображая небо, художник и вовсе использует принцип имприматуры: участок будущего неба он сначала покрывает прозрачной умброй, затем облака выделяет с помощью тамповки сухой кистью и губкой светлой охрой и сиреневой краской, и последним слоем добавляет холодную голубоватую легкую дымку. Тем самым, благодаря виртуозному владению многочисленными изобразительными и техническими приемами, бумага под кистью художника оживает, становится осязаемой, шершавой и фактурной и уподобляется монументальной фреске, что еще больше подчеркивает основную идею Грицюка: показать Москву древней и незыблемой, связанной непосредственно с историей России.

Монументальный, декоративный подход ярко проявился в акварели Грицюка «Москва» (1967) (ил. 4). Лист снова создан художником в суровых темно-коричневых, бордовых тонах на сравнительно большом формате, не привычном для графического произведения. Башня Кремля и церкви своей статичностью и строгим вертикальным положением в пространстве вторят мрачным бетонным зданиям — грозным и тесно связанным параллелепипедам. Пейзаж пронизан прямыми цветовыми блоками, сквозь которые проступают здания (здесь используется монтажный принцип построения композиции). Архитектурные сооружения в пейзаже художник изображает фронтально, распластывает их в уплощенном городском пространстве. Здесь отсутствует явное противопоставление старого и нового. Нет ажурности, кружев, тонких архитектурных узорчатых деталей. И старая, и новая архитектура представлены в бесспорном единстве. Это единство показано декоративно и монументально. Но каким образом? Художник использует широкий спектр изобразительных приемов: монотипия, многослойная акварельная живопись, тамповка. Такое пластическое и колористическое решение напоминает приемы, характерные для фрески. Бумага здесь словно стена древней церкви, словно расписанная штукатурка, выделяется своей шершавостью, фактурностью и тяжеловесностью. Монументальная декоративность проявляется и в блестящей оркестровке контрастными линейными ритмами: чередой прямых вертикальных линий, проступающих из-за свето-теневых переходов фронтально расположенных зданий, и ритмом дугообразных линий, символически показывающих беспокойное, тревожное небо.

В обобщенном, собирательном листе «Голубой город» (1965 г.) (ил. 5) Грицюк демонстрирует внимательное отношение к деталям, выверенное композиционное построение, а также мастерское владение различными живописными и графическими техниками. Здесь художник буквально распластывает и уплощает большое разнообразное городское пространство, разделяя его на две части (нижнюю и верхнюю, передний и дальний планы) и концентрирует внимание зрителя на наиболее важных деталях. На дальнем плане из всего сине-голубого динамичного городского пространства отчетливо выступает освещенная холодными лучами светлая розоватая и основательная в своей архитектонике церковь.

Она снова уподобляется незыблемому островку, живущему своей тихой и неподвижной жизнью среди городского потока. Городская среда, изображенная художником, динамична и стремительна. Такой образ создается благодаря темной полосе моста, который резко врежется по диагонали в груды больших и маленьких домов и отделяет их от пространства под мостом, решенного обобщенно большими небрежными плоскостями, окрашенными в многочисленные оттенки синего. Таким нетривиальным образом художник резко противопоставляет передний план пейзажа дальнему, принципиально разрушая законы линейной и воздушной перспективы. Усугубленная нематериальность действительности и нарушение незыблемых изобразительных законов и правил художник допускает, по всей видимости, для того, чтобы подчеркнуть символичность образа. Этот пейзаж отражает, прежде всего, личностное отношение автора, его настроение, а также самое главное — его размышления о городской теме. Художник запечатлел бурную современность, окрашенную в собирательный символический синий цвет и приукрашенную наивными народными узорами и орнаментами, берущими свое начало в древней истории России, в ее архитектуре и искусстве. Современная городская среда у Грицюка осмысливается неотделимой от древнерусской архитектуры. Художник пытается собрать эти два противоположных проявления городской среды воедино, но для этого, быть может, типовой холодной архитектуре необходимо окраситься в эти буйные орнаменты, вдохновленные как внешним убранством нарядного древнерусского храма, так и узорами и орнаментами народной игрушки.

В.С. Манин, анализируя московскую серию Грицюка, обращает внимание на то, что старина воспринимается им «не изолировано, не акцентируется в современном облике Москвы, а органично сливается с сегодняшним темпом жизни. Закономерно и целостно входит она своими памятниками в кругоборот действительности естественным неотделимым элементом» [Манин, 1973, с. 46]. Причем это органическое слияние старого и нового происходит у художника на основе многообразных образно-пластических решений тех или иных городских сюжетов и мотивов, суть которых заключается в постоянном их контрастном взаимодействии. Такая же позиция была близка и некоторым архитекторам 1960–1970-х гг., обеспокоенным проблемой сохранности архитектурного наследия. Так, известный историк архитектуры и искусствовед Е.А. Борисова допускает, что сочетание разновременных сооружений может рождать цельный, законченный образ города только в том случае, если архитекторы будут использовать «новые композиционные приемы, основанные в большинстве своем на контрасте, а не на слиянии, позволяющие памятникам архитектуры найти место в современном градостроительстве» [Борисова, 1973, с. 147]. Таким образом, найденные и обостренные Грицюком контрастные связи старой архитектуры и современных построек переключаются с поисками архитекторов, направленными на создание целостного и гармоничного облика города.

По мнению В.С. Манина, у многих художников, посвятивших свои произведения теме русской старины, древнерусскому архитектурному наследию, как правило, сформировался и устоялся созерцательный

взгляд на старину [Манин, 1976, с. 46]. Грицюк же воспринимает древнюю архитектуру, органично соединенную со всем существом современного города, через ритм современной жизни и ее ускоренный темп. Точнее говоря, он исследует город не только с точки зрения его архитектуры, но и с точки зрения его среды, архитектурные памятники в его пейзажах становятся непосредственными участниками городской жизни, а сам художник выступает не сторонним наблюдателем, а непосредственным участником этого неустанного городского движения. Грицюк исследует город изнутри и старается выхватить наиболее точные ракурсы, ритмы и колорит интересующего его городского сюжета или мотива. Такой подход к исследованию и осмыслению города сближает художника с поисками архитекторов, его современников: И.А. Азизян, В.Л. Глазычева, А.В. Иконникова, К. Линча и др. Эти исследователи различают «натюрмортное», «ландшафтное» и подлинно средовое видение города, причем среда понимается ими как синтез предметно-пространственной ситуации и человеческих действий.

Таким образом, анализ взаимодействия старого и нового в городских пейзажах Грицюка показал, что он в своих произведениях создает гармоничное единство памятников архитектуры и современного города. В созданном им образе города древняя архитектура не изолирована, а включена в динамичную современную среду. Такое образное решение создается с помощью характерных для метода художника изобразительных приемов, по природе своей противопологаемых друг другу: виртуозное сочетание в колорите произведения контрастных цветов; наложение на бумагу мазков разной степени плотности и прозрачности, сочетание различных фактур и штриховки, гармоничное взаимодействие статичных и динамичных композиционных ритмов и др. Акцент на пластических приемах и средствах помогает художнику выработать оригинальную и яркую интерпретацию современного ему города.

Список литературы

1. Борисова Е. Памятники архитектуры и современный город // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. — М.: Советский художник, 1973. — С. 145–184.
2. Манин В.С. Николай Грицюк. — М.: Советский художник, 1973. — 144 с.
3. Москва глазами художников. — М.: Художник РСФСР, 1985. — 288 с.
4. Неклюдова Т.П. Городской пейзаж как отражение архитектурной культуры России в изобразительном искусстве 1950 — 1980-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1997. — 28 с.
5. Николай Грицюк: каталог. — Т. 10. — Новосибирск: [б.и.], 2007. — 319 с.
6. Трушина Л.Е. Образ города и городской среды: автореф. дис. ... канд. филос. наук. — СПб., 2000. — 20 с.

References

1. Borisova E. Pamjatniki arhitektury i sovremennyy gorod. In *Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i arhitektury*. Moscow: Sovetskij hudozhnik, 1973. pp.

145–184 (in Russ.)

2. Manin V.S. Nikolaj Griciuk. Moscow: Sovetskij hudozhnik, 1973. 144 p. (in Russ.)

3. Moskva glazami hudozhnikov. Moscow: Hudozhnik RSFSR, 1985. 288 p. (in Russ.)

4. Nekljudova T.P. Gorodskoj pejzazh kak otrazhenie arhitekturnoj kul'tury Rossii v izobrazitel'nom

iskusstve 1950–1980-h godov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija. Moscow, 1997. 28 p. (in Russ.)

5. Nikolaj Griciuk: katalog. Novosibirsk, 2007, Vol. 10. 319 p.

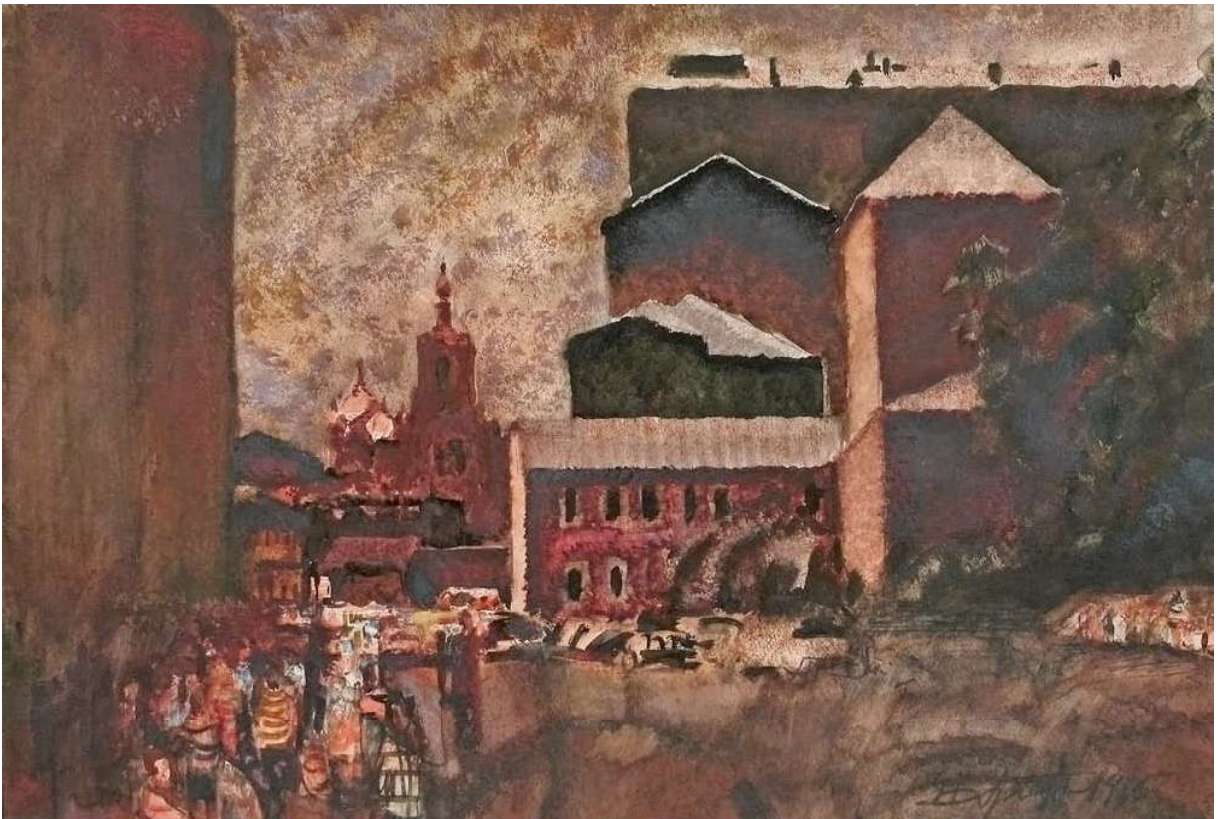
6. Trushina L.E. Obraz goroda i gorodskoj sredi: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. St. Petersburg, 2000. 20 p. (in Russ.)



Ил. 1. Москва. 1965 г. Бумага, акварель. 60*83,3 см. Новокузнецкий художественный музей



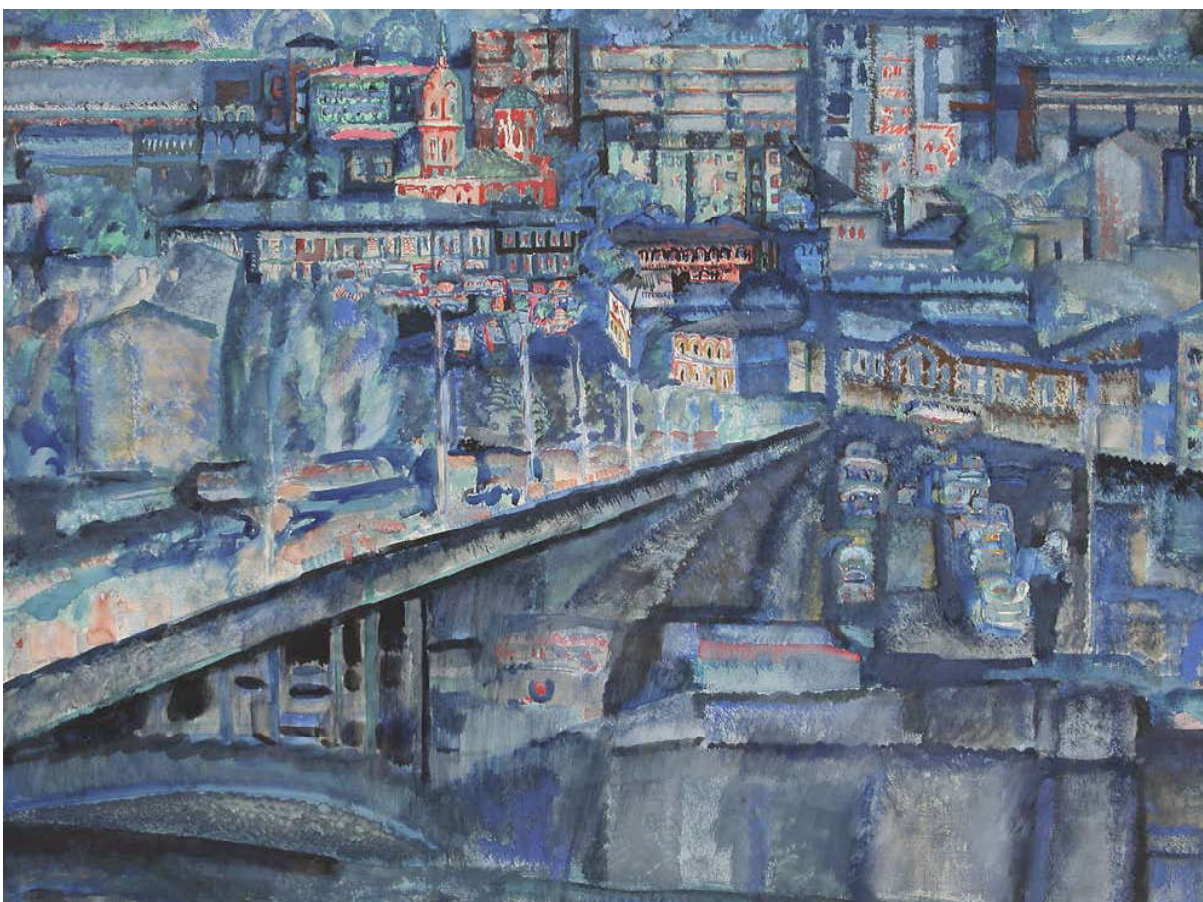
Ил. 2. Красная Москва. 1965 г. Бумага, акварель. 50,5*83 см.
Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля



Ил. 3. Московский мотив. 1965 г. Бумага, акварель. 43,4*61,7 см.
Новосибирский государственный художественный музей



Ил. 4. Москва. 1967 г. Бумага, акварель. 63*86,7 см. Новосибирский государственный художественный музей



Ил. 5. Голубой город. 1965 г. Бумага, акварель, темпера. 51,2*66,2 см. Новосибирский государственный художественный музей