

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКИЙ МЕТОД ЗОДЧЕГО ВАГАНА КАРКАРЬЯНА В ГРАФИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ ТЕМЫ ГОРОДСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ САМАРЫ

© 2015 В.Н.Востриков

Самарский государственный архитектурно-строительный университет

Статья поступила в редакцию 17.11.2014

В данной статье проанализированы и рассмотрены основные вопросы художественной специфики графических работ в творчестве известного самарского архитектора В.Г.Каркарьяна.

Ключевые слова: художественная специфика, графические образы, архитектурный мир, объемно-пространственная композиция, архитектурно-художественный образ, городской пейзаж.

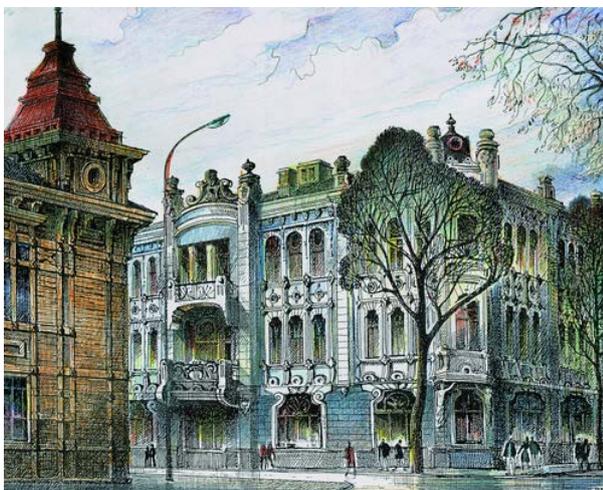


Рис. 1. В.Г.Каркарьян. Самара. Вид на ул. Самарскую (Мечетную). 2005.

Творчество известного самарского архитектора Вагана Каркарьяна (1934 – 2014) неразрывно связано с Самарой, куда он приехал после окончания МАРХИ (Московский архитектурно-строительный институт) в 1958 году¹. Он был не только талантливым зодчим, его приверженность именно к графической стороне дела позволяла профессионально выполнять как градостроительные проекты, так и реализовывать другие творческие замыслы. Из всех поездок по стране и за рубежом он привозил самое главное – сотни своих рисунков-впечатлений совершенно в разном исполнении – карандашами, фломастерами, сангиной, пастелью, акварелью. Варьируются технические приемы, но в поле внимания всегда превалируют архитектурные объекты или просто зарисовки деталей декора, реже природные пейзажи, иногда книжная

графика. Приоритеты иногда менялись, дополняя арсенал автора новыми решениями. Само понимание городского пейзажа не мыслилось без определенных закономерностей построения и атрибутов часто присутствующих в проектной работе архитектора, создании изобразительной аналогии архитектурной теме средствами рисунка. Это добавляло своеобразия даже в этюдах, проявляясь где-то на уровне интуиции всегда с интерпретацией и переосмыслением художественного замысла, раскрывая его во всей полноте и многообразии.

В графических работах он особое место уделял Самаре, продолжая вариативно менять форму и технику исполнения, доводя работу до полноценного законченного произведения. Не сразу, но выработывался свой почерк и излюбленные приемы в разработке композиции, как правило, не фронтальной и обязательно имеющей перспективу, где в приближении к объекту происходит формальный увод взгляда по линиям проекции. Как правило, всегда обозначается центр, даже, несмотря на ассиметричность построения, а главный объект всегда смещен вне зависимости от величины или количества окружающих сооружений. При этом точка схождения линий уводится либо за пределы работы, а если необходимо показать здание на пересечении улиц, то оно обычно смещается к правой части, а слева дается фрагмент другого сооружения, превосходящий предыдущий по высоте («Вид на ул. Куйбышева», «Вид на угол улиц Фрунзе (Саратовской) и Льва Толстого (Москательной)», «Пушкинский народный дом», «Винные склады Г.И.Иванова», «Вид на угол улиц Ленинградской (Панской) и Чапаевской (Николаевской)», «Вид на улицу Самарскую (Мечетную)»².

¹ Востриков Владимир Николаевич, доцент кафедры технологий сервиса и дизайна. E-mail: vostrikovvn@yandex.ru

² Гаврилов В.В. Архитектор Ваган Каркарьян. – Самара: Агни, 2004. – С. 2.

² Каркарьян В.Г. Модерн в архитектуре Самары. – Самара: Агни, 2006. – С. 204–205, 78–79, 58, 322–323, 314, 250–251.

Очень важен антураж в виде стаффажного размещения разрозненных или одиночных фигур людей, оживляющих изображение, а также крон деревьев, добавляющих определенной пластичности и настроения, как бы смягчая рациональные архитектурные построения. При панорамности изображения с подачей угловых частей здания или квартала, как правило, проекция уплощается, больше разворачиваясь на зрителя своей многоликой протяженной фасадной частью. Отсюда впечатление даже в небольших по размерам работах необъятной широты и монументальности строений, несмотря на эклектическую разностильность натуры («Вид на угол улицы Куйбышева (Дворянской) и площади Революции (Алексеевской)», «Вид на улицу Некрасовскую (Предтеченскую)»).³ Очевидная «неправильность» в выстраивании объемно-пространственной структуры все больше относится к художественному решению с ориентацией на изобразительное искусство, а не на архитектурный прием. Такая работа осознанна и добавляет специфической пластики в решении образа того или иного особняка, как бы напоминая об основных стилистических принципах эпохи стиля модерн, приверженцем которого он являлся.

Изображаемые здания не имеют точно установленного центра – определенной точки для восприятия, а могут иметь их несколько для того, чтобы донести полноценный архитектурный образ. Здесь нет предельной законченности, хотя некоторые объекты советской эпохи как бы требуют такого решения с исключительно рациональными геометрическими построениями при ясной гармонии и устойчивости объемов. Автору такой подход становится тесным и недостаточным для воплощения своих замыслов, ведь здесь он выступает уже не как архитектор-проектировщик, а как архитектор-художник. В.Г.Кар-карьян как будто старается выбраться из этих рамок и условностей, внося больше подвижности, добавляя архитектурную живописность, приходя к стилистике иррационального, особенно в представлении самарского модерна⁴. Часто происходит смещение самой формы. Превалирующая плоскостность построений подвижна в своих перемещениях, усложняя точки восприятия архитектурного целого. Декоративные элементы начинают играть конструктивную роль в архитектурной трактовке решения. Они вписаны таким образом в архитектурное про-

странство, что иногда их невозможно вычленишь из экстерьерной формы.

Из истории мы знаем не так много архитекторов-художников, которые раскрыли бы архитектурный мир заново зрителю, создав не только новое зазеркалье с отражениями прошлого-будущего, но и проложив для других перспективную дорогу в новые эпохи и стили. Имена таких мастеров наперечет. Из великой истории не возможно не вспомнить всегда им почитаемых Микеланджело, Браманте, Пиранези, которые достигнув вершин профессионального творчества, своим художественным даром доказали грандиозное художественное воздействие графических творений на зрительское восприятие.

Он идет здесь своим путем. Здесь нет тщательно продуманной детализации с фантазией о давно несуществующем, как может быть прообраза в образе в произведениях эпохи Ренессанса. В XXI веке несуществующее больше предстает как безвозвратно утраченное и не только когда-то в веках или десятилетия назад, а буквально сейчас на наших глазах, практически еще вчера. С творцами прошлого его сближает готовность поиска новых идеалов на памятниках прошлого. Например, у Пиранези – на руинах древнего Рима, а у Каркарьяна – уходящей старой Самары⁵.

Неподдельный интерес к национальным истокам, традиции был интуитивным и осознанным как противопоставление общепринятому поведению, где часто прославляется торжество над прошлым. Мир меняется, но самое важное: «будущее – в настоящем, но будущее – и в прошлом. Это мы создаем его. Если оно плохо, в этом наша вина»⁶.

В большом городе современному человеку все больше требуются адаптированные формы близкие к природным. Со временем для В.Г.Каркарьяна уходящая деревянная архитектура все бесценнее и ей он все больше уделяет внимания. Она изрядно потрепана временем, но, тем не менее, все также фантастически красива, где узорочье притягивает, увлекает своей символикой, уходящей корнями в язычество. Ушедшие и покинувшие нас произведения народного искусства в виде неповторимых фасадов ликов старой Самары просто завораживают своей необыкновенной теплотой, отображаясь в созданных графических образах значительно преобразованные. Перед нами открывается многоликий кладезь самобытного народного искусства с напластованием направлений

³ Каркарьян В.Г. Модерн в архитектуре Самары – С. 326–327, 280–281.

⁴ Востриков В.Н. Типология символа в архитектуре самарского модерна // Вестник СГАСУ «Градостроительство и архитектура». – Самара: Книга, 2012. – С. 6 – 10.

⁵ Востриков В.Н. Художник самарской архитектуры // Самарские судьбы. – №9. – Самара: ПолиГрафика, 2014. – С. 16 – 23.

⁶ Жадан А.А. Жемчужины мысли. – Минск: Беларусь, 1991. – С. 423.

и стилей, религиозных и светских сюжетов, языческих ликов.

Рождающиеся работы в этот период преисполнены романтических черт, унося нас больше в пластику самого образа. Они как нотная грамота великого произведения русского народа продолжают звучать то мажорно, то заунывно, то трепетно на залитых асфальтом улицах под гул машин, грохот трамваев и автобусов. Художник, создавая рисунок, словно не замечает кощунственных и парадоксальных изменений в виде пластических вставок тут и там в виде окон, козырьков или сайдинга. Он предлагает современное прочтение «первозданности», которая порождается в его сознании при взгляде на нынешнюю действительность. Как зодчий XXI века он оказался перед выбором: быть в противостоянии с историческим наследием как многие современные архитекторы или как художник-исследователь не быть равнодушным к уничтожению традиционной культуры и росту безликого города. Его все чаще интересуют не столько общие вопросы формы, сколько частности и детали в ее формировании: солярные мотивы, система декоративных знаков, астральные орнаменты, растительные и зооморфные мотивы уходящие корнями в языческое искусство или христианскую символику⁷. Отсюда любовь к детализации и фрагментированию с чертами фактологичности в виде тщательно проработанной основы или самого кружева фасада.

Цветовое решение его работ оказывается всегда намного звучнее действительности, где «город должен быть радостным» и это желание сделать его краше часто превалирует. Работы получаются намного ярче и насыщенней по цвету, что особенно становится очевидным даже непритязательному зрителю, особенно, когда они экспонируются на открытых выставочных площадках. Подход к рисунку все тот же, только в деревянных строениях все больше теплоты и меньше геометрической выверенности и лиричности, ведь дерево не рациональное творение. Не спрятать и его гражданского отношения при художественном воплощении образа объекта, что всегда понятно и объяснимо. Так, например, случилось с многострадальным домом М.Д.Маштакова, где он превращается в какое-то эфемерно-зыбкое создание на шумной Самарской улице. Такие же художественные преобразования происходят с аналогичными пострадавшими объектами на Венцека, 36 – 40 или на Садовой, 202.

Несмотря на свой возраст и исторические катлизмы, совсем иначе выглядят старые особняки, построенные прославленным зодчим

А.А.Щербачевым. Они предстают всегда дородными и статными: «Жилой дом на улице Садовой, 172», «Торговый дом Белоусова и Плотникова», «Кухмистерская Жигулевского пивоваренного завода», «Особняк Кириллова». Каркарян все также избегает фронтальной статичности, предлагая свое развитие части городского пейзажа, исповедуя стилистическую направленность модерна⁸. В этом видится свое понимание органичности городской среды, где мир населяют не только неказистые или грациозные дома, но и современная публика, разномастные машины, трамваи и троллейбусы как атрибуты современности.

Графические листы превращаются в целое произведение, где внимание иногда уделено просто одинокому покосившемуся дому. Печальный образ некогда стройного двухэтажного красавца с резными наличниками второго этажа и потрескавшейся штукатуркой первого занимает центральную часть работы «Ул. Вилоновская, 106». Незамысловатый сюжет явно символичен, словно напоминая о картинах самарских художников второй половины XX века и, особенно, их бесспорного лидера В.З.Пурыгина⁹. Здесь мир всегда полон разных персонажей: статных чиновников, бегущих куда-то студентов, детей с родителями, бабушек на завалинке, новомодных с иголки дам и мужчин. Как ни странно, они все кажутся органичными, несмотря на замысловатую кутерьму современности в цветастых одеждах модного покроя.

Иногда взгляд художника устремляется к хаотичной дворовой застройке, которую видно через распахнутые перекошенные ворота, предстающей всем своим нутром «на свой вкус и цвет» с непредсказуемой коммунальной жизнью и потрясающим разнообразием отношений, о которых можно только догадываться, исходя из нагромождений самоотра. Весь этот заповедный мир является как таинство особой городской природы, скрытой частью от глаз постороннего буквально «за семью печатями». Смена ритмов и фактур здесь создает особое настроение. Автор пытается приблизиться к стилистическим особенностям рубежа XIX – XX вв. через стиль эпохи, что сближает его с мировоззрением известных мирискусников: «В самочувствии и мирозерцании современного человека происходят огромные сдвиги, и естественна при этом глубокая борьба, кризисы, растерянность и непо-

⁷ Каркарян В.Г. Тайны деревянных украсов. – Самара: Агни, 2012. – С. 109–117.

⁸ Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1991. – С. 81.

⁹ Востриков В.Н. Исторические вехи развития Самарского отделения Союза художников России // Каталог Самарского отделения Союза художников РФ «Палитра Самарской Луки». – Самара: Агни, 2012. – С. 4–16.

нимание, потому что происходит решительный разрыв с многими прежними основами культуры... В общем, на наших глазах с необычайной остротой духовные начала сталкиваются с проявлениями механизации и материалистичности в самых категорических формах»¹⁰.

Мы здесь не видим конфликта города и человека, действительности и прошлого. Город всегда наделен неумолимым движением в будущее и это позволяет ощутить графическую манеру В.Г.Каркарьяна. И если в начале XX века все больше возникает конфликт города и человека как столкновение одухотворенности и бездушья, то обращение к миру старой Самары – больше погружение в мир интеллектуальных абстракций с мечтами о гармонии как олицетворение покоя и относительной тишины. Здесь нет враждебности к действительности, больше безмятежности и ясных по настроению устремлений. Часто в раскрытии образа можно отметить интимность трактовок, где соединяется европеизм и провинциальная уютность сотканых из этих осколков былого величия с умиротворенностью и неперменным наполнением атрибутов современной жизни. Самарская провинция чаще выступает как источник старины с благодушием и неторопливостью, покоем и ироничным взглядом на персонажей, населяющих эту действительность. Буквально на глазах создается емкий ансамбль с архитектурой, фланирующей современной публикой, выстраивая и как бы воссоздавая вневременную «стильную эпоху» с присутствующей ей гармонией. Этот мир живой, здесь много курьезов и ироничности, с немаловажными деталями, например, «Улица Молодогвардейская» со спешащими прохожими и студентами, где на планшете одного из них читаются надписи «А.Ф. 1 курс гр.б. ВАСЯ», реклама фильмов на здании кинотеатра «Вид на улицу Куйбышева (Дворянскую)», детские персонажи из сказочного домика «Жилой

дом О.Г.Гиршфельда» (девочка в окошке, собачка, мальчик с обручем и девочка на переднем плане). Они могут быть по гоголевски метафоричны с неторопливостью, статичностью проистекающего, где мелочи быта становятся необыкновенно значимыми или некий налет литературности все больше начинает вторгаться в пространство произведения¹¹.

Иногда внешний вид зданий гротесково деформируется, убавляя стройности, словно сплюснутая объемы, делая их более приземистыми как бы вросшими в землю по истечении времени. Их «конструктивные формы уже потому могут быть приемлемы эстетически, что их основа – закономерность – родственна и художественной композиции в искусстве»¹². Отсюда глаз художника старается подметить как у символистов влияние форм органического мира, уподобляя живому существу.

Оскудение современного творческого пластического языка у многих авторов часто приводит только к прагматическим построениям геометрического характера, находя органичность в типологичности или повышенной эпатажности и гипертрофированности форм. В противовес этому в творчестве В.Г.Каркарьяна нельзя не увидеть прорывающуюся тягу к другой уже ушедшей эпохе. При осознании невозможности воздать ей должное в натуре, он предлагает свой компромисс, свое решение через романтическое ностальгирование с интуитивной внутренней работой по созданию нового языка в графических работах, как компромисса в архитектурном примирении эпох современного города.

¹⁰ Гусарова А.П. Мстислав Добужинский. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 31.

¹¹ Русакова А.А. Символизм в русской живописи. – М.: Белый город, 2001. – С. 144–150.

¹² Гусарова А.П. Мстислав Добужинский ... – С. 30.

ARTISTIC METHOD OF THE ARCHITECT VAHAN KARKARYAN IN GRAPHIC REPRESENTATION OF THE THEME OF SAMARA URBAN ARCHITECTURE

© 2015 V.N.Vostrikov^o

Samara State University of Architecture and Civil Engineering

This article analyzes and discusses the main issues of artistic specificity of graphic works in the oeuvre of the famous Samara architect V.G.Karkaryan.

Keywords: museum and exhibition centre, intercultural dialogue, historical and cultural environment, scientific research activity.

^o Vladimir Nikolaevich Vostrikov, Associate professor of Department of technology of service and design. E-mail: vostrikovvn@yandex.ru