

ПРОСТРАНСТВО РОМАНТИЗМА_2

Александров Н.Н.

Рассмотрим ряд формальных способов задания масштабности и силы в романтизме прекрасного. В пространстве отодвинутый в космос источник силы Креатора можно обозначить двумя способами: “перспективной коробкой” или центром гигантской окружности.

Перспективные коробки активно применялись на “задниках” в наиболее известных выступлениях группы “Битлз” (первый визит в США – телеконцерты с Э. Саливаном; концерт в Будокане, Япония). Для искусства 60-х вообще характерны трапеции (трапезиевидный стиль в дизайне), а трапеция – это квадрат (прямоугольник) в перспективном сокращении.



Рис. 13. Перспективный задник на выступлениях Битлз.

Второй прием – использование “упругой линии”, известной в дизайне как “линия Ниццоли”, например части окружности, центр которой расположен где-то очень-очень далеко. Примеры – памятник покорителям космоса около ВДНХ: точка центра этой кривой находится за сотни километров от земли.



Рис. 14. Монумент покорителям космоса. Москва.

Изысканный прием – доведение работы прямых до того же состояния, какое вызывает гигантская кривая: мы должны почувствовать, что прямая есть окружность бесконечного радиуса. Чтобы это внушить, применялся прием имитации “взрыва энергии” прямыми, назовем его иглошаром (кстати, “иглошар” применялся в качестве завершений на куполах некоторых русских церквей).

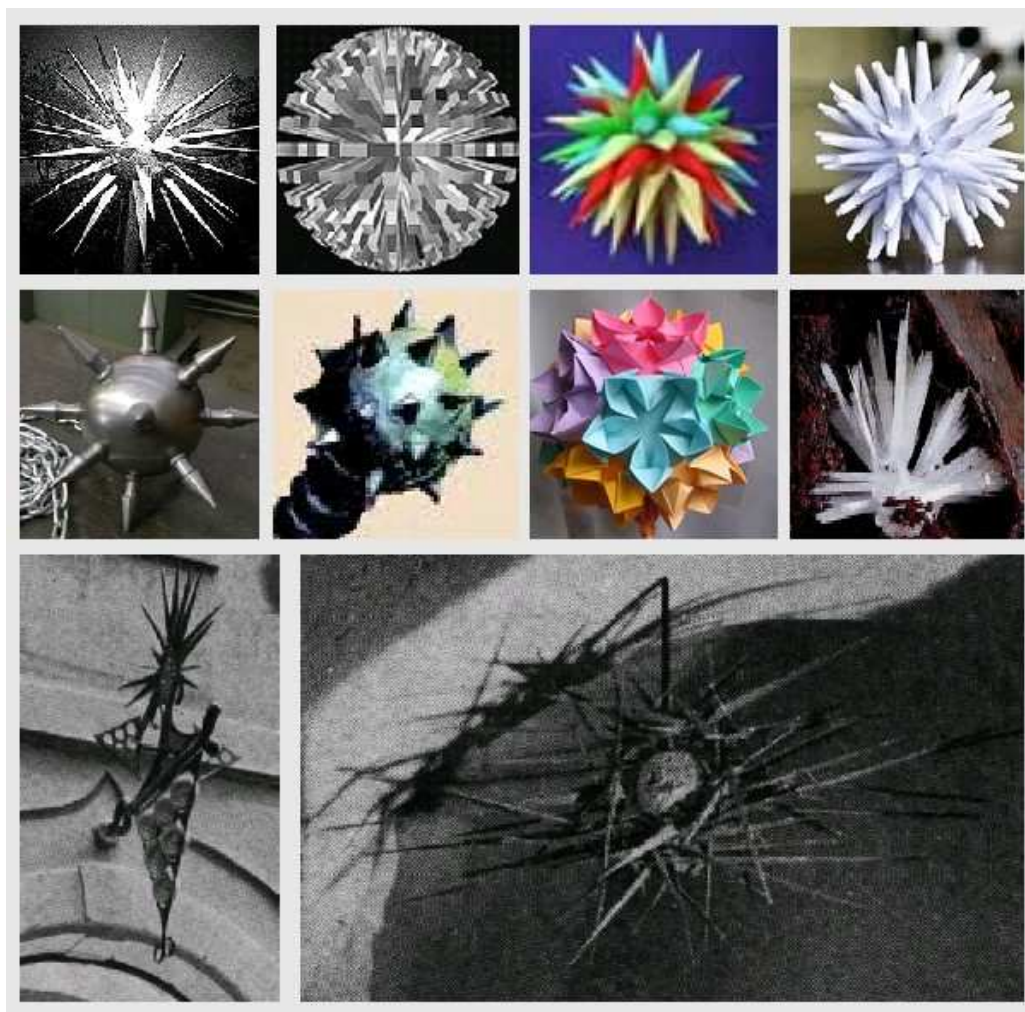


Рис. 15. Иглошар, варианты.

Он демонстрировал излучение энергии из центра, из точки, – это в общем тоже есть проявление “точки схода” линий прямоугольной перспективы, но очень активное. Например, мультипликационный взрыв рассыпающихся цветных звездочек сопровождается телефильм Битлз.

Излучение дает спектр, отсюда – почти научный переход цветов. Спектр – самый популярный прием 60-х. Таков Люрса, с его гобеленами серии “Космос”, таким же спектральным было первоначальное оформление офиса фирмы Эппл, на шумевшее в Лондоне конца 60-х.

Взрыв энергии отображает мощь Креатора, творение миров. Отсюда – Дж. Поллок, с его брызгами на холсте, – это как бы трассы, следы глобального творения (космос). Порядок, побеждающий Хаос, спиральность брызг расширяющейся Вселенной.

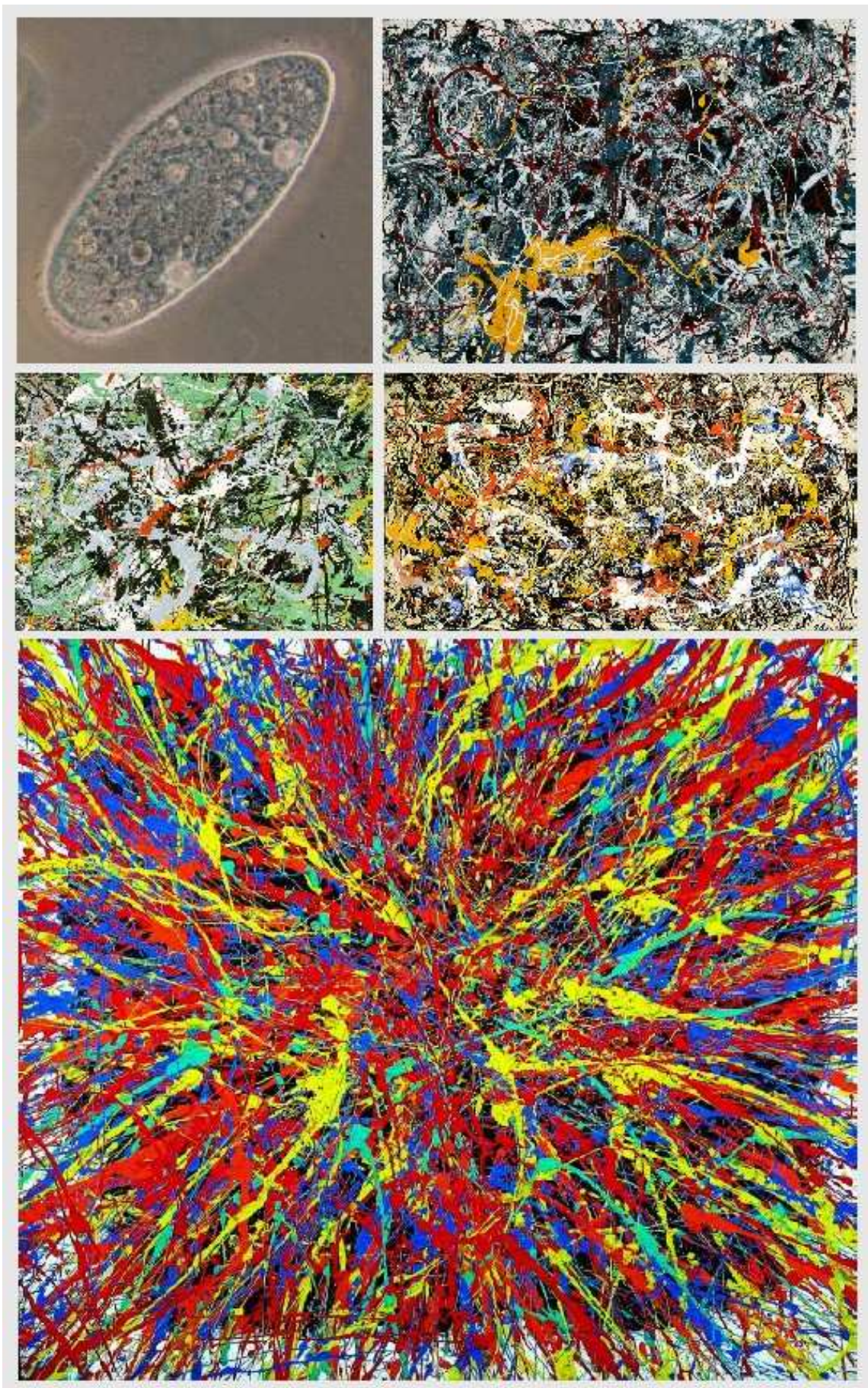


Рис. 16. Работы Джексона Поллока.

Следует заметить, что круги и шары – идеальность, которая может возникнуть лишь при огромной мощности и на огромных промежутках времени (планеты, солнца).

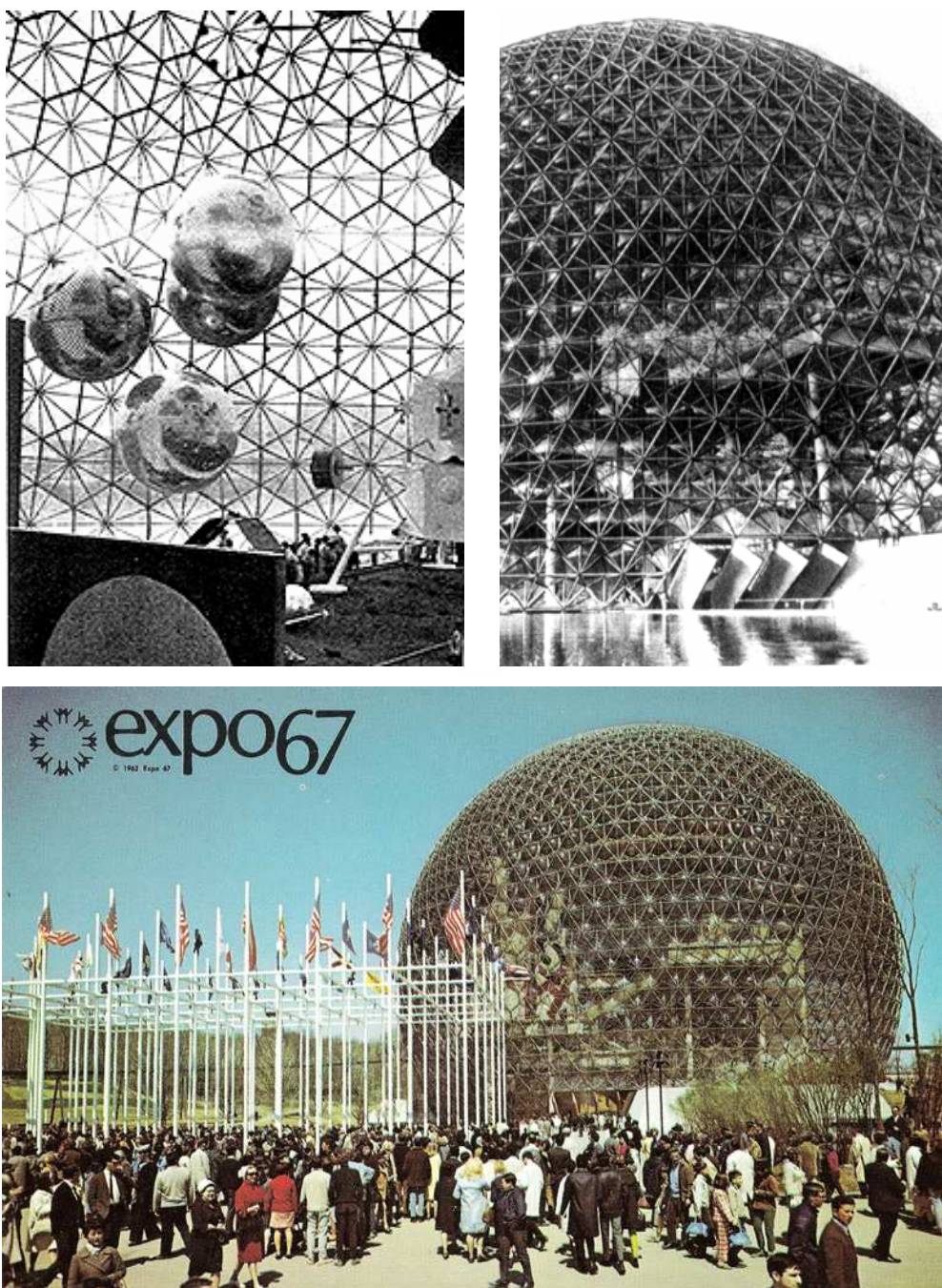


Рис. 17. Павильон США на ЭКСПО-67.

Все это – смыслообразующие знаки 60-х. Например, таков смысл звенящего круга в оформлении знаменитой серо-красной серии мировой научной фантастики. Вообще книжная графика того времени содержит немало примеров подобного рода, как и телеграфика.

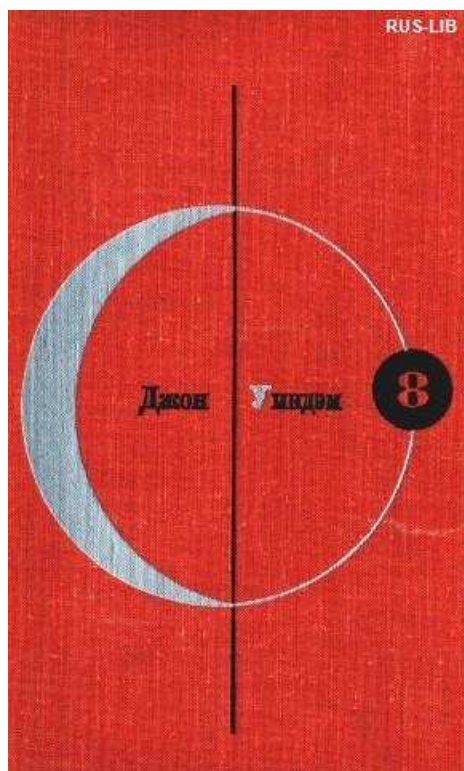


Рис 18. Оформление библиотеки НФ.



Рис. 19. Башня Шухова как заставка «Голубого огонька».

Для дизайна 60-х характерна так называемая “линия Ниццоли”:

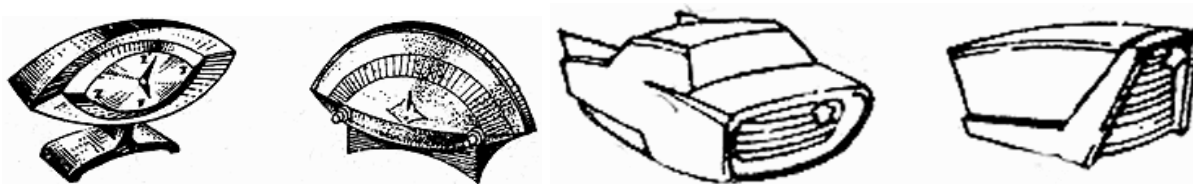


Рис. 20. Примеры дизайнерских проектов 60-х.

Ее главная особенность – формообразование на основе острого соединения отрезков очень больших окружностей. Эти формообразующие линии могли быть и острыми (с режущими краями), и более мягкими, как у пишущих машинок и прочих изделий Марчелло Ниццоли.



Рис. 21. Работы М. Ниццоли 40-60-х.

Такая же, но громадная по масштабу пространственная линия работает и в архитектуре:

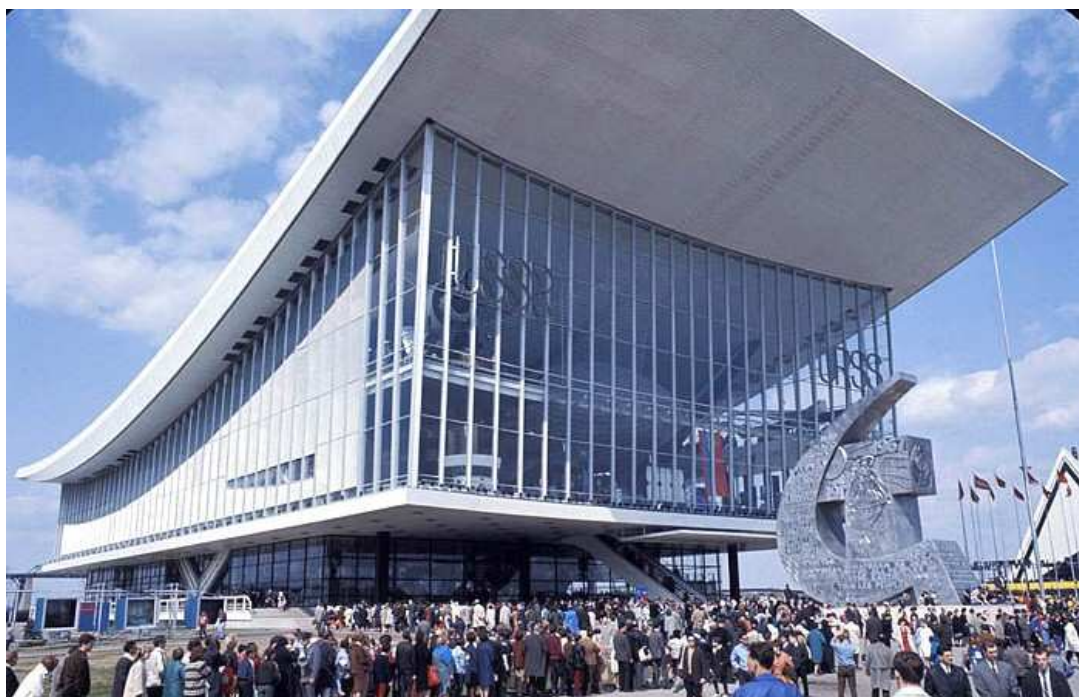


Рис. 22. Павильон СССР на ЭКСПО-67.

Но в архитектуре такой масштаб встречался не раз, а вот в декоративном оформлении, в средствах, близких к современной рекламе, гигантизм кривой проявляется впервые:

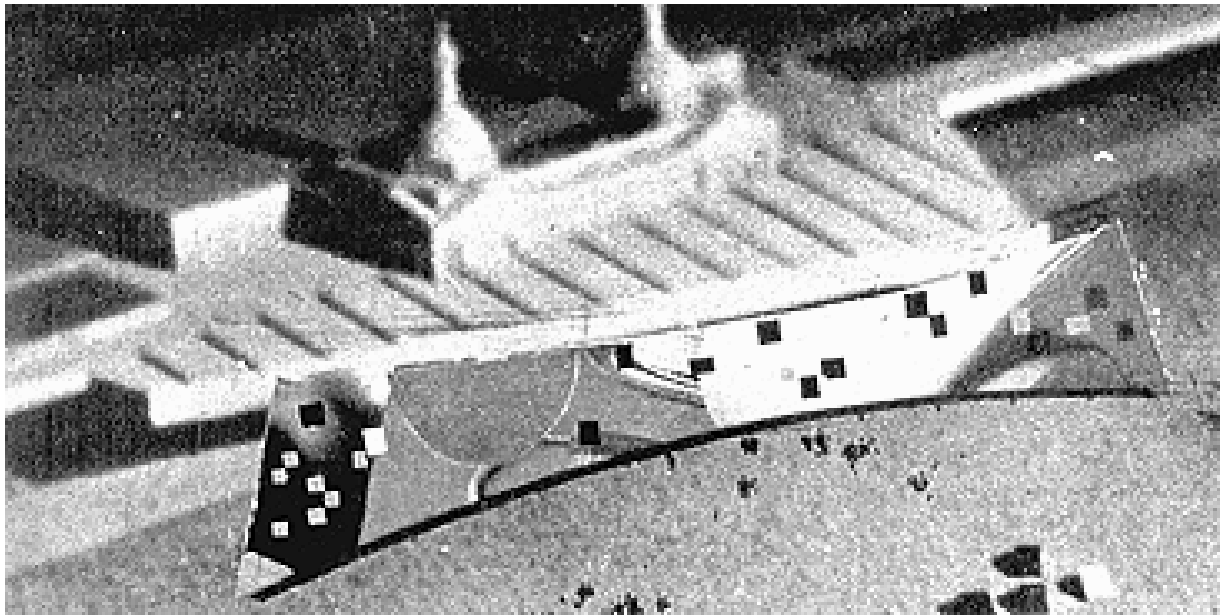


Рис. 23. Праздничная установка у Курского вокзала в Москве. 1960-е.

Романтизм 50-60-х качественно иной и у нас, и на Западе. У нас все еще очень популярны жертвенные и выстоявшие в схватке со стихией “герои моря” – Зиганшин и др., “герои космоса” – Гагарин и плеяда космонавтов, грубоватые и прекрасные в душе покорители безмерных пространств Сибири (фильм “Карьера Димы Горина”) и т.п. Но все это покорение интересно не само по себе, а через и посредство человека, причем парное: теперь это – мужчина и женщина.

Африканская охота – мотив Делакура, но у Э. Хемингуэя она – иная: здесь человек озабочен в том числе и собой, он ищет прежде всего себя в авантурных опасностях, да еще вместе с женщиной, что для эстетики 30-х невозможно. Покорение природы и прочие внешние приключения лишь повод для этого поиска себя. Отсюда – такие известные фильмы, как французский “Искатели приключений” или наш “Человек-амфибия”, с внешне гиперкрасивыми героями. Чуть позже, в фильме К. Лелюша “Мужчина и женщина”, герой – автогонщик, покоритель пространства на могучей и красивой технике, а погибший муж героини – каскадер, находивший вкус к жизни на грани смерти. Это обязательное “острие опасности” (“пограничная ситуация” между жизнью и смертью)

перекочевало в романтизм прекрасного из эстетики позднего французского экзистенциализма, где имело совершенно иной смысл – знамя “бунтующего человека”.

Романтизм прекрасного иначе трактует даже зверя: те же лошади в фильмах Тарковского совсем не то же самое, что лошади у Жерико или Марке. Это – символ природного достоинства, полного естественной красоты и утонченности живого. От них исходит спокойная ровная сила и свобода, но они равны человеку, а не “под ним” или “против него”.

Романтизм низменного содержит отрицательное поле демонизма. Отсюда – гигантские демоны М. Врубеля, увы, лишённые былой силы. “Демон поверженный” – олицетворение этого романтизма. Гигантское как измерение объекта осталось, но в его пространстве больше нет былой силы: человек его больше не страшится, не боится, пробует с ним играть, превращает его в сказочного героя и помещает в дикое и далекое прошлое. Внешние силы вообще не слишком интересуют человека, осознавшего свою отдельность и от общества, и от коллектива. В пределах его мирка его занимают небольшие по масштабу усилия, а все большие должны превратиться в декоративность и знак. Отсюда – эстетика модерна, изысканного стиля, о котором мы подробно поговорим.

Итак, сила гигантского объекта значительно слабее силы единичного человека, субъекта эстетического отношения в романтизме низменного. Тогда он сам с неизбежностью приобретает на этом фоне черты демонической личности и требует внимания к себе, и только к себе. В некотором роде это – образ Шерлока Холмса, чей холодный разум уникален, а привычка к наркотикам довольно современна. Но в большей мере сюда следует отнести все-таки героев О. Уайльда и раннего А. Грина. В том же ключе выдержана “женщина-вамп”, опасная и некрофильская. Отсюда, из биологизма, и поздние римские термы, гигантские бани, призванные потешить плоть зажавшегося римского народца, оседлавшего мир.

Но проявляется это не только во внешнем декоративном гигантизме. Это – момент истории, когда только и способны появиться великие пророки – носители и свидетели сверхсилы трансцендентального Бога. Они реализуют идею Богочеловека, когда вся творящая сила мира сконцентрирована в одном, в человеческой единичности.

Экспрессионизм демонстрирует нам пример третьего, обратного первому, романтизма – романтизма низменного. Здесь в основе – *самостоятельная мощь природной стихии, где нет места человеку.*

Таковы по выражению и назначению и могучие деревья, и ландшафты экспрессионистов, хотя они могут приобретать признаки декоративного рая у Богаевского или архаической японской прелести в акварелях М. Волошина.

Совсем иначе трактует колоссальную мощь природы и мощь древности Н.К. Рерих: в складках его гор застывают символы вечности и трансцендентальной мудрости сакрального знания. Это почти тот же первородный космос В. Хлебникова, где еще в принципе не может быть не только человека, но и вообще всего живого. Если сравнить дробный микромир кристаллов у Врубеля и божественный – у Рериха, мы увидим два разных масштаба: микромир и макромир.

Таков же по смысловому ключу в своих работах художник Марк, все эти его могучие животные и деревья классического экспрессионизма. Свободные и самостоятельные лошади полны такой архаической силы, что человеку и думать невозможно об их покорении, они недоступны для него, это свой особый мир. Звери и их первородная мощь возвращают нас к архаической древности доцивилизационного тотемного мира (“Жизнь животных”).

Вот это «возвращение» в анима прошлое повторялось, повторяется и еще потом повторится, и не раз.



Рис. 24. Работы экспрессиониста Франца Марка.

Если подытожить структурно-линейные особенности, то обнаружится, что формальный язык романтизма во всех случаях примерно один, различна масштабность. В основе его формообразования лежит энергетически мощная кривая линия, центр которой располагается за обозримыми пределами изобразительного поля. В то же время эта структура обращена на разные объекты и расположена в трех разных масштабах. Отсюда – изменение ее смысла от содержательного до чисто формального.

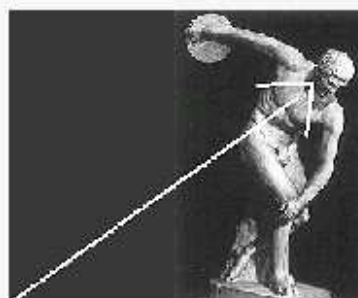
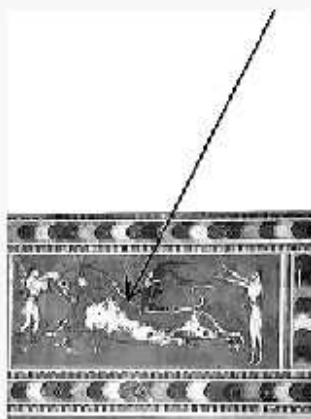
На следующих трех страницах мы приводим выборочные примеры разных произведений искусства и архитектуры, имеющих отношение к сказанному. Здесь можно обратить внимание, что, например, в древнегреческом искусстве эта кривая не так грандиозна, как в критском. Ее масштаб более человечен, и дело не только в специфике скульптуры и фрески. Даже кувшины, вроде бы житейская вещь, у греков имеют более выпуклые формы (меньшие формообразующие радиусы), чем у критских мастеров. И, кстати, по мере перехода от архаики к классике в той же Греции масштаб уменьшается от близкого к критскому до человеко-сомасштабного.

Или поставленные рядом скульптуры А. Бурделя и В. Мухиной: оба – ученики Родена, оба используют примерно один прием взлетающей диагонали. Но сколь различны масштабы силы: у Бурделя – зверочеловеческое напряжение, радиус формообразования общей кривой расположен недалеко и обозримо; у Мухиной – напряжение сверхчеловеческое, при всей свободе порыва данный прием ближе к искусственным фигурам из людей на физкультурных парадах. Эта вписанность человека в искусственную и логическую конструкцию демонстрирует (помимо ее желания) идеологию человека-винтика, призванного покорять пространство.

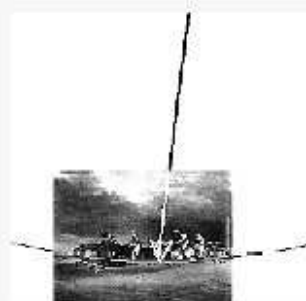
У Т. Жерико в композиционную кривую вписано движение группы, порыв организован этой кривой. Она не гигантская, как у В. Мухиной, и не такая человекообразная, как в “Дискоболе” и “Геракле”.

Остальные примеры демонстрируют сверхчеловеческую (предназначенную для больших масс людей) формообразующую основу. Мощь эта может трактоваться и как *машинная*, поскольку прилагаемые здесь усилия во много раз превышают силу человека. Используя аналогичную по кривизне кривую для формообразования автомобиля, дизайнер как бы переносит это качество сверхмощности и на образ автомобиля.

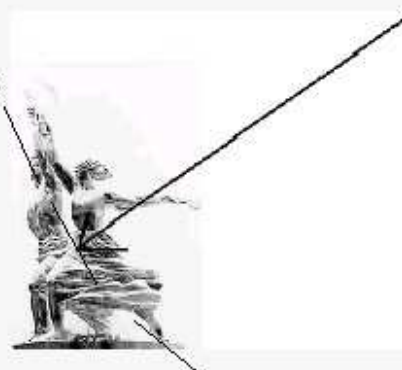
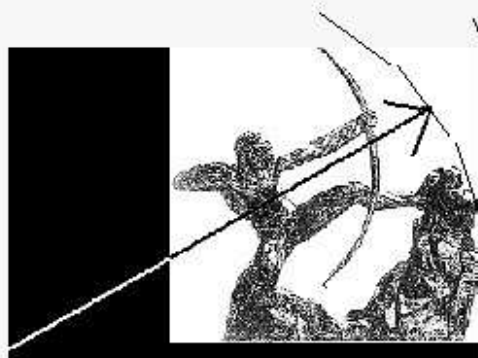
Расположение формообразующего центра в романтизме разных времен и народов:



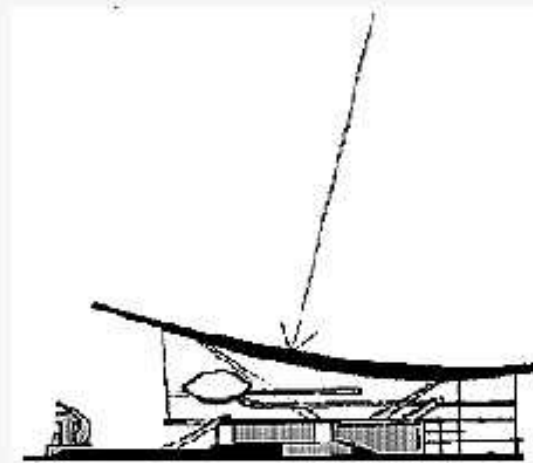
Фреска кносского дворца (акробаты с быком). Дискобол Мирона.



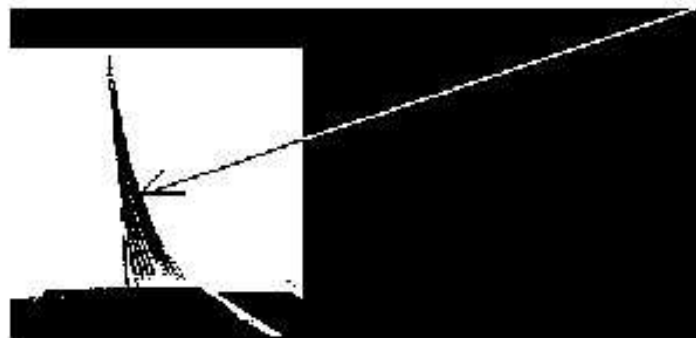
Картины Т. Жерико («Плот "Медузы"»; Скачки в Эпсоме).



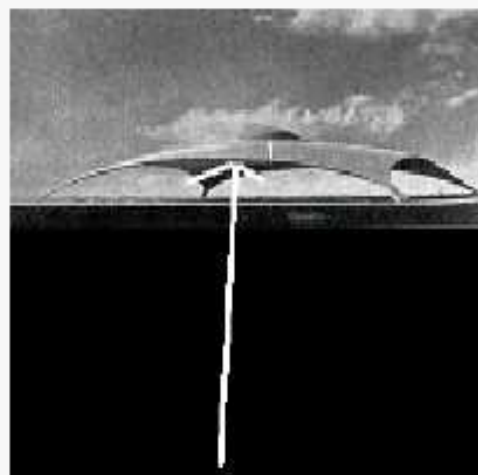
А. Бурдель. Геракл, стреляющий из лука. В. Мухина. Рабочий и колхозница.



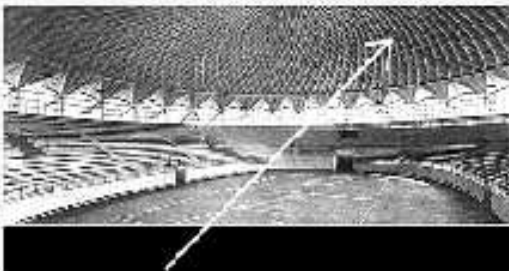
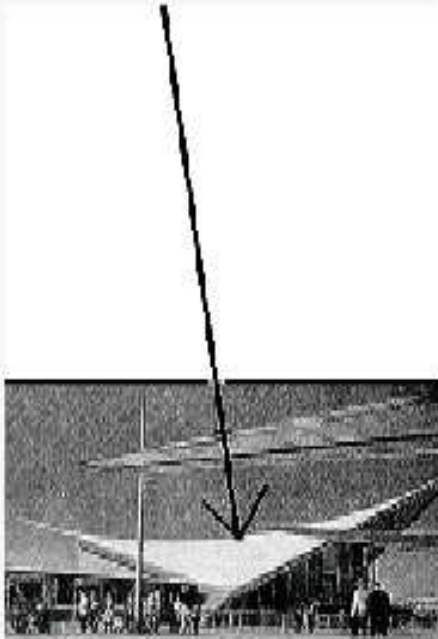
Павильон СССР на международной выставке ЭКСПО-67 в Монреале.



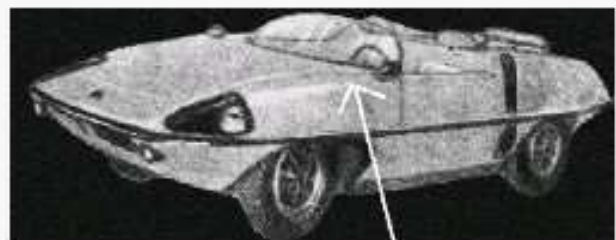
Монумент покорителям космоса в Москве.



Пространственное перекрытие середины 60-х, США.



Оболочки зданий.



Автомобили 60-х.

И те же радиусы гигантского размера мы видим в фильме «Мужчина и женщина». Это трек, где герой готовится к ралли, и это ралли, полное крутых поворотов. Причем, на съемках машина прошла весь путь в реальном ралли.

