Ихлас Алфаких

Жанры городской скульптуры в контексте мегаполиса, Москва, Цветной бульвар

В статье рассматриваются различные по стилю и образу произведения городской скульптуры в ограниченной локации Цветного бульвара, наделенного как специфическими, так и типично московскими чертами. Описание и анализ отдельных памятников второй половины XX – начала XXI в. («Песня», «Юрий Никулин», «Цирковые клоуны»), с точки зрения их собственной художественной ценности, а также взаимодействия со средовым контекстом и между собой, позволяет составить панорамное, развернутое во времени и пространстве представление о некоторых аспектах общей проблематики жанра, а также прикоснуться к вопросам глобальной трансформации самого понятия «монументальное».

Ключевые слова: Цветной бульвар, городская скульптура, памятник, жанр, среда, контекст, пространство, цирк, Бабурин, Рукавишников, Церетели

Ekhlash Alfakih

Genres of urban sculpture in context of metropolis, Moscow, Tsvetnoy Boulevard

The article examines multivariate saturation of limited locations (Tsvetnoy Boulevard) executed at different times and different in the image and style of the sculptural works. Due to this Boulevard space takes the value exhibition area for the testing, presents not only free conglomeration of forms, but also time-varying ideas about the place of sculpture in the urban environment and its communication capabilities. A description and analysis of selected monuments of the second half of 20th – beginning of 21st century («Song», «Yuri Nikulin», «Circus Clown») in terms of their own aesthetic value, as well as interaction with the surrounding environmental context, enables create panoramic deployed in time and space idea of some aspects of the general problem.

Keywords: Tsvetnoy Boulevard, sculpture, monument, genre, environment, context, space, Circus, Baburin, Rukavishnikov, Tsereteli

Городская скульптура – молодой жанр, еще недостаточно отрефлексируемый (в том числе по вопросу самих границ понятия) профессиональным искусствоведением, интересующимся более вопросами взаимодействия среды с художественными объектами монументального свойства. Тогда как городская скульптура носит близкий к станковому характер и включается в камерное, ограниченное пространство. В Москве имеется достаточное число произведений, позволяющих судить о специфике жанра, условиях его бытования, наиболее очевидные из которых определяются живым, ненормированным характером средового контекста. Ограниченная локация срединной части Цветного бульвара выделяется среди прочих мест насыщенностью и вариативностью форм эстетизации среды, предоставляя благодатные возможности для рассмотрения сосредоточенных здесь различных по стилю, образу и коммуникативным свойствам скульптур.

Сама непростая история района Москвы между Самотечной и Трубной площадями¹, кажется, предопределила конгломеративный характер объектов – от архитектурных сооружений до произведений скульптуры, появлявшихся здесь в разное время. Уже самые ранние из них – водоразборный Шереметевский фонтан И. П. Витали², топиарный

Романовский обелиск В. Л. Бежанова³, отличающаяся своеобразием вторили стихийно-живописному камерному пространству бульвара, хранящему память о прихотливой свободе слободской планировки. Будучи своего рода маркерами образной полифонии средового контекста они учитывали традиции *genius loci*: во всех функциональных и смысловых модификациях территории – от устройства Цветочного рынка (1851), сети питейных заведений (второй половины XIX в.) до строительства Московского цирка (1880) и открытия Центрального рынка (1937) сохранялся дух места по-московски пряного, одновременно развлекательного и деловитого, красочного и удручающего, европейского и азиатского, замкнутого и подвижного. Перед парадоксальным напластованием образов, форм и смыслов оказалась бессильна даже масштабная реконструкция советских лет. Хотя первые шаги в этом направлении были предприняты довольно быстро и решительно: уже в 1918 г. на бульваре появились две работы скульптора С. Д. Меркурова – памятник Ф. М. Достоевскому (1911–1913, гранит) и аллегорико-символическая скульптура «Мысль» (1911, габбро, порфир). Вполне в духе времени они оказались здесь по причине спешки и не без влияния случая⁴, вне какого-либо продуманного ситуационного плана и плохо вязались с садовым

изобилием бульвара. При первом же удобном случае (реконструкция трамвайных путей 1936 г.) фигуры были демонтированы.

Освободившееся пространство оставалось своего рода эстетической лакуной вплоть до послевоенных лет, когда в 1958 г. к 800-летию Москвы поблизости от главной клумбы Цветного бульвара появилась «Песня» (1957, бронза, ГРМ) работы М. Ф. Бабурина. Созданная как самостоятельное произведение станкового характера без привязки к конкретному месту⁵, трехфигурная скульптурная композиция обладала тем не менее качествами, позволяющими переместить ее из замкнутого в открытое пространство. Бабурина удалось привести к согласию простую человечность и опосредованность, конкретику традиционной наглядно-изобразительной формы и заложенный в названии ассоциативный смысл – люющуюся песню. Сложившийся образ обретал в этом компромиссе «человеческое лицо», доступное пониманию публики и открытое тому чувству сопричастности происходящему (пению работниц), что позволяло нивелировать дистанцию между высоким искусством и массовым вкусом. В то же время при желании в скульптуре можно было обнаружить и более глубокие коннотации от элегического мотива «Три грации» до экзистенциального сюжета «И я жил в Аркадии».

Небольшой размер группы, детализация станкового характера, обыденность фигур и атрибуты – все эти характеристики не складываются в монументальный гимн трудовому народу, каковым, вероятно, он мыслился с высот «государственного мышления». В этом очевидном противлении социалистической идеологии можно усмотреть начало переходных процессов от культуры «тоталитарного» типа к «оттепели» и суровому стилю шестидесятников по версии «деревенщиков». Уже в экспозиции советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе «Песня» Бабурина в этом смысле разительно отличалась от пафоса парных медных скульптур «Рабочий (Металлург)» и «Колхозница» А. Е. Зеленского⁶. Так что размещение скульптуры практически на земле (на авторском низком постаменте) стало формой примирения «официальной народности» и «простонародности». Вероятно, при принятии решения о месте и способе установки памятника не возникало никаких концептуальных параллелей с мировым искусством, скажем, с «Гражданами города Кале» О. Родена – уровень скульптур оставался несопоставимым. Однако невольно работа Бабурина оказалась созвучна общемировой практике, когда для большей коммуникабельности небольшие по размеру произведения все чаще ставились на улицах города на низких постаментах или совсем без них, впоследствии составив отдельную разновидность – жанровую городскую (уличную) скульптуру.

Безусловно, «Песня» Бабурина не могла быть изначально осмыслена как городская скульптура, да и сами закономерности нарождающегося жанра вырисовывались пока весьма смутно. Подобные примеры тех лет обыкновенно связаны с размещением готовых произведений на территориях городских садов и парков, во дворах мастерских и ателье, т. е. как из практической необходимости, так и в рамках ансамблевого решения. Но в Европе уже в 1960-х гг. появляются продуманные и высокохудожественные образцы жанровой городской скульптуры, как памятник Г. Цилле в Берлине (1964–1965) работы Г. Драке или «Проходящий сквозь дверь» (1966) Ж.-Р. Ипустеги в городе Целле. Параллельно развивается другое, иронично-занимательное направление, не претендующее ни на сложные взаимоотношения пластики и пространства, ни на высокую символику образа. Этот вектор можно считать продолжением того движения послевоенной поры, что характеризовалось непредвзятым отношением к обыденности и разрешилось таким значимым явлением как неореализм. Но после достигнутых высот означенная тенденция в скульптуре не смогла найти себе иного продолжения, кроме как в оплодотворенных постмодернистской иронией «замерших» уличных сценках – К. Х. Зеemannна («Обращение денег», «Подметальщик»), Х. Фрая («Водопои», «Жонглеры») и др. В России первые иронические городские скульптуры появляются с опозданием на пару десятилетий, накануне XXI в.

Здесь предполагается предельно тесная коммуникация со зрителем – и физическая (вплоть до тактильного контакта), и смысловая (в максимальном обывательском сюжете). В 1950-х гг. о подобных возможностях уличного искусства в советской стране никто не задумывался: даже городская скульптура несла отпечаток «музейности» с его дистанцированностью, выраженной предостерегающей формулой «руками не трогать». Однако ныне «Песня» без каких-либо потерь включилась в новую культурную парадигму, позволяя зрителю не просто коснуться, но и занять место в группе бронзовых крестьянок – в словно намеренно оставленной автором цезуре между левой фигурой и двумя другими.

Дальнейшие многочисленные реорганизации бульвара, большей частью носили коммунальный характер. Начало эстетизации его пространства было положено мемориальной колонной «Благодарная Россия солдатам правопорядка, погибшим при исполнении служебного долга» (1994, скульптор А. А. Бичуков, архитектор А. В. Климочкин)⁷. Заданный пафос подтвердил *genius loci* территории со стороны Трубной площади, занимаемой некогда Романовским обелиском, «Мыслью» Меркурова, но на весь Цветной бульвар не распространился, что следует считать еще одним свидетельством

его амальгамной жизни. Постоянно сменяющиеся картины обусловлены расположением вдоль оси бульвара различных по назначению и облику сооружений. И одна из наиболее заметных трансформаций происходит в месте примыкания к нему Московского цирка. Тем более, что на ограниченной территории, где уже стояла «Песня» Бабурина, в непосредственной близости разместились сразу два произведения.

Речь о памятнике «Юрий Никулин» А. Ю. Рукавишникова (открыт 03. 09. 2000) и декоративной скульптурной композиции (динамическом фонтане) «Цирковые клоуны»⁸ З. К. Церетели (открыта 14. 06. 2002). Очевидны их колоссальные – формально-стилевые, образно-эмоциональные, контекстуальные отличия. Возникающую угрозу диссонанса смягчает наличие пространственных границ – реальных (чугунная ограда зеленой зоны) и перцептивных (проезжая часть с интенсивным трафиком). Устанавливается такая система видовых картин, что между памятниками не возникает даже умозрительной связи. Напротив, каждый из них имеет собственное, насыщенное и осмысленное бытование, согласующееся с конкретным средовым контекстом и формирующее одновременно свое пространство притяжения. Камерный памятник работы Рукавишникова с фигурой Никулина у автомобиля имеет непосредственное отношение к парковочной площадке⁹ перед уличным фасадом цирка. Композиция Церетели, расположенная по центральной оси бульвара, соотнесена уже с его планировкой и рекреационной спецификой. Все это позволяет рассматривать каждое из произведений без оглядки на диссонирующего «соседа», допуская при этом возможность опосредованного сравнения с учетом общности посвятительной тематики – клоуну и директору Юрию Никулину (у Рукавишникова) и основателю цирка, антрепренеру Альберту Саламонскому (у Церетели).

Рукавишников презентует узнаваемый образ коверного клоуна в удачно найденной позе, с характерными жестами, осанкой. Но, разместив его рядом с автомобилем из культового советского фильма «Кавказская пленница», скульптор отдал должное и актерской деятельности Никулина. Никогда не имевшая место в реальной жизни встреча двух амплуа, презентованных имиджевым облачением клоуна и автомобилем киногероя, оказалась весьма органичной и убедительной. Во многом сила этого убеждения основывается на предельно дотошном, на грани веризма исполнении деталей (фигуры, автомобиля), работающих в совокупности на фактор моментального узнавания. Натурализм лишен самодовлеющего значения благодаря комичной интонации – в облике персонажа, образе авто со спущенными колесами и оленем – эмблемой советского седана «Волга» на капоте немец-

кого кабриолета Adler Trumpf¹⁰. Распахнутая дверь словно предлагает зрителю стать пассажиром, а сама фигура «нисходит с пьедестала», устремляясь в реальную жизнь, теснее увязывая измышленное художественное пространство с обыденным. Эта антимузейная установка позволяет выстраивать принципиально новые коммуникативные связи, меняя отстраненное зрительское восприятие на занимательное сотворчество – качество, уже апробированное европейской городской скульптурой.

Именно в таких отношениях произведения и средового пространства можно усмотреть сущностное сходство двух столь разных произведений Рукавишникова и Церетели. Одновременно нельзя не заметить и принципиальное отличие: фактор моментального узнавания «Никулина» не работает в «Цирке», где налицо фактор опосредованного восприятия. Посвятительная идея не может быть прочитана на уровне простой перцепции: зритель приобщается к ней постепенно в процессе игрового действия, подчиняющего своей занимательной динамике все реакции, начиная от ознакомления до ситуационного поведения.

Расположенную в сердцевине пешеходной зоны бульвара круглую в плане композицию центрирует высотная доминанта: фонтан множественно-родникового типа с фигурой клоуна на полихромном моноцикле-«жирафе» под большим зонтом, с которого стекают водяные струи. Игривый тон задает «карточный перевертыш»: из чехмодана в руке клоуна вниз головой выпадает его напарник. Заявленная буффонада подхватывается циркачами внизу, на площадке «ковра арены». Их облик и «поведение» не вызывают сомнения – здесь актерствуют клоуны-буфф в амплу Рыжего¹¹, внутри которого предполагалось разнообразие масок: недотепа, пройдоха, флегматик, проказник, тугодум, что позволило скульптору дифференцировать клоунские личины, а зрителю – считать самые разные коннотации. Пути к уточнению образов намечают «брошенные» предметы реквизита: чехмодан с двойным дном, башмак, трость, шляпа-канотье, отсылающие к классическим антре эпохи расцвета циркового жанра, а с ним и к памяти Саламонского.

Размещенные по законам жанра городской скульптуры в непосредственной близости к зрителю, они исподволь приобщают к этой памяти. Вся обстановка предназначена не столько для созерцания-изучения, сколько для тактильного контакта и смехового действия. При этом очерченное игровое поле разомкнуто осями дорожек, в том числе – в сторону здания цирка. В масштабах городского пространства выстраивается подобие основной структуры цирка: арена (площадка памятника), места для зрителей (скамьи бульвара), цирковые кулисы (собственно здание цирка). Вероятно, здесь подразумевается потенциальное цикличное дей-

ствие: клоуны выбежали из закулисья (здания) на ковер (бульвар) и также могут вернуться обратно. Зритель оказывается сопричастным умозрительному действию, так что традиционный «монолог» скульптуры сменяется диалогом произведения и зрителя. Формируется актуальное интерактивное пространство, многоаспектное и полицентричное, что позволяет не искать особый выразительный ракурс, выгодную точку обзора, непременно для городских памятников. К композиционным связям с окружением добавляется опосредованная перекличка форм: малый купол в скульптуре (зонт клоуна в навершии фонтана) – купол в архитектуре (на крыше здания цирка), дуги скамеек на бульваре (имитации партера) – боковые крылья фасада здания¹² (ассоциация с амфитеатром).

Наконец, композиция с фонтаном органично вписана в ближайший рекреационный контекст, продолжая в этом смысле известную традицию сочетания водоема с озеленением. К сожалению, появление столь активной, насыщенной объектами и смыслами скульптурной композиции в пределах видимости вышеназванной группы Бабурина поставило ее в положение маргинала в общем образном звучании пространства. Что, впрочем, не умаляет собственного значения «Песни» как опыта включения неспециализированной (станковой) скульптуры в публичное пространство: теряя в презентабельности, она обогащается эгегическими полутонами, выявляя иные, поэтически-интимные формы коммуникации.

Весь корпус разнородных городских скульптур, собранных в центральной части Цветного бульвара, связан с той проблемой глобальной трансформации самого понятия «монументально-го» на фоне крушения классических идей средового синтеза, что занимает XX в. и сохраняет свою актуальность в начале XXI в. Общую тенденцию можно характеризовать как утрату видовой специфики и метаморфозу, когда «искусство, определяемое как „монументальное“, эволюционирует, смыкается с другими видами творчества, принимает иные формы»¹³. Эти вынужденные меры направлены на приспособление скульптуры к дискретному, коллажному городскому пространству, утратившему значение «тотального монументального объекта», архитектурно обусловленной синкретичности. Цветной бульвар был изначально ориентирован на прихотливо-органическую, ненормированную организацию, далекую от пафоса градостроительных теорий. Так что когда вместо утопии «синтеза искусств» возник фантом «синтеза искусства с жизнью», снимающий границы между ними через

художественную репрезентацию действительности в ее обыденной данности¹⁴, локус бульвара не претерпел существенных изменений. Отзываясь на неоднородность действительности, но не желая попадать в плен ее изменчивости во имя сохранения собственной образно-стилевой структуры, его памятники являют пример «скучивания» разнородного – конгломерацию, позволяющую им сохранить свое лицо.

Примечания

¹ Памятники архитектуры Москвы: Земляной город / ред. А. И. Комеч, В. И. Плужников. М., 1990. С. 202–210.

² Установлен в 1831 г. См.: Пупырев Е. И., Балова О. А. Мытищинский водопровод: как его история отразилась в русской живописи XIX в. // Моск. журн. 2012. № 9 (261). С. 70–79.

³ Открыт в 1913 г. к празднованию 300-летия Дома Романовых.

⁴ Свою роль сыграли практические факторы: готовность скульптур в твердых материалах, близость мастерской скульптора. См.: Виноградов Н. Д. Воспоминания о монументальной пропаганде в Москве // Искусство. 1939. № 1. С. 37–38.

⁵ Удостоена золотых медалей Академии художеств и Брюссельской Всемирной выставки.

⁶ Им присудили серебряные медали.

⁷ Статуя на колонне интерпретирует классический образ триумфа и возвышения и выходит за границы рассматриваемой проблематики жанровой городской скульптуры.

⁸ Известна также под названиями «Старый цирк», «Клоуны», ироничным «Слезы Стивена Кинга».

⁹ Запрет дорожной инспекции на размещение памятника на проезжей части породил еще одну ироничную ситуацию: Никулин «хулигански» припарковал свое авто на тротуаре.

¹⁰ Кроме того, на переднем бампере вместо номерного знака название памятника «Юрий Никулин», а на заднем, в соответствии с киношным прототипом – «91–63 ЮАР».

¹¹ Классические типажи клоунов-буфф сложились в середине XIX в. Рыжий (Август) – комик, противопоставлялся Белому – резонеру.

¹² См.: Бусева-Давыдова И. Л., Нащокина М. В., Астафьева-Дуглач М. И. Москва: Архитект. путеводитель. М., 2001. С. 394–395.

¹³ Орлов С. И. Драматургия авторского пространства в скульптуре // Среда. Художник. Время: монумент. искусство в координатах второй половины XX в.: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., Москва, 23–24 сент. 2015 г. / под ред. Н. И. Аникиной, А. С. Епишина. М., 2016. С. 89.

¹⁴ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 9–10.