
Малинина Т.Г.

**КУЛЬТУРНЫЕ ПАЛИМПСЕСТЫ:
ИХ ПРОЯВЛЕНИЕ И ПРОЧТЕНИЕ
В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ
СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ***

Malinina T.G.

**Cultural palimpsestes: Their imaging and reading in architectural
artistic texts of soviet time**

После революции культурная политика новой власти России, делавшей первые шаги по переустройству жизни, опиралась на ресурсы отечественной культуры, используя различные способы проникновения элементов прошлого в формирующуюся культуру. Подобное вторжение старых смыслов и образов в современный культурно-художественный «текст» можно назвать палимпсестом.

Ярким примером «стыковки» разновременных и разнохарактерных элементов служит введение в названия городов неполногласного элемента «град», который в русский обиход проник из церковнославянского языка и до революции редко использовался в этом качестве. Однако будучи освоенным в поэтической практике (например, Петроградом в «Медном всаднике» называл Петербург А.С. Пушкин), слово «град» стало восприниматься уже не как церковное, а как книжное и

*Малинина Т.Г. Культурные палимпсесты: Их проявление и прочтение в архитектурно-художественных текстах советского времени // Артикульт: Научный электронный журнал. – 2018. – № 29(1). – С. 75–96.

стало относиться к высокой, торжественной лексике. Именно пафос героизма и романтики, связанный после революции со строительством нового мира, требовал и патетического выражения, а потому названия городов стали включать в себя этот архаичный элемент – он придавал особое, торжественное звучание названиям послереволюционной страны: Ворошиловград, Кировоград, Сталинград и др.

«Следы» прошлого можно обнаружить и в артефактах так называемой монументальной пропаганды. Прежде всего, это установленный в Александровском саду один из четырех обелисков разрушенного памятника династии Романовых, на котором были начертаны имена теоретиков и борцов социализма.

Другой пример – порожденный революцией художественный феномен агитпропа, наглядно продемонстрировавший смешение языков искусства. В нем смешались фрагменты разных исторических стилей: модерна, лубка, городского примитива, мотивов русской иконописи, соседствовавших и даже сочетавшихся с элементами новейших течений, а также едва ли не весь арсенал средств модернизма. Смешение стилей и художественных приемов разных видов творчества, станковых и монументальных форм, столкновение «высокого» и «низкого», во многом предвосхитило будущие коллизии в отношениях профессионального и массового искусства.

В процессе переоформления культурного пространства роль доминирующего фактора принадлежит случайности. Стремление к новациям революционных художников могло часто тормозиться проблемами, не зависящими от творческих поисков. Например, художники агитфарфора (и те, кто хотел создавать уникальные образцы, и те, кто мечтал о современном дизайне) в первые послереволюционные годы были вынуждены работать с уже заданной формой – оставшимися производственными запасами дореволюционного «белья» бывшего Императорского завода. Поэтому новую стилистику авторы отработывали лишь в декоративных элементах, не затрагивая формы.

Возвращенные в художественную реальность различные тенденции художественного развития интегрировались в новую культуру и способствовали проявлению новых стилистических черт в искусстве. И как бы художники авангарда ни декларировали свое негативное отношение к предшествующему художественному опыту, при воплощении их замыслов (особенно это касается конструктивистов) связи с

прошлыми традициями неизбежно обнаруживались. Это явно прослеживается в произведениях А. Веснина, И. Леонидова, К. Мельникова. В процессе архитектурного проектирования и строительства культурным палимпсестом становится городская среда, и архитектор вынужден адаптировать новые архитектурные сооружения к городскому контексту, который является своеобразным компендиумом градостроительного искусства и образов прошлого.

Примером синтеза художественных тенденций авангарда и историзма в архитектуре явился наглядный и убедительный эксперимент А.В. Щусева, который мастерски вписал новое сооружение – мавзолей (1930) в ансамбль древнего центра Москвы, объединив здание с его окружением крепкими архитектурными и колористическими связями.

Функциональной двойственностью общего замысла был заложен конфликт формы. Центральная площадь страны, предназначенная для важных общественных и политических акций, массовых торжеств, должна была включать не монумент (как это общепринято), а некрополь и здание мемориального характера, рожденная революцией трибуна сочеталась с архаическим типом мемориала. Сама по себе идея мумификации в XX в., всплывшая из архаических глубин массового сознания, осуществлялась на основе последних достижений техники, химии, биологии и медицины. Интуиция большого художника и профессиональное мастерство архитектора подсказали Щусеву наиболее приемлемый путь решения.

Великая Отечественная война способствовала обращению идеологов культуры к прошлому, к тем поворотным моментам в дореволюционном прошлом, которые выстраивают в новом мировоззрении отношение к таким понятиям, как патриотизм и отечество и при формировании художественного образа в искусстве на первое место помещают национальное самосознание, историзм мышления и этическую оценку происходящего.

В изобразительной летописи войны особое значение приобретает тема дороги, вырастающая в образ Крестного Пути. Фронтовые зарисовки показывают как бы одну длинную военную дорогу от Вязьмы до Бранденбургских ворот в Берлине, которая объединяет множество сюжетов и эпизодов многоликой картины войны.

Важное место в искусстве военных лет заняла тема памяти. В проектировании памятников участвовали многие мастера архитектуры, благодаря чему широко проводившиеся конкурсы стали заметным явлением художественной жизни тех лет. Понимание истории не как давно ушедшего прошлого, а как звена непрерывного процесса бытия, опыта многих поколений, свойственное народному мироощущению, питало образы искусства. О новых ценностных ориентирах говорит интерес архитекторов к «фольклорным» мемориальным формам. В основе этого интереса лежали живые впечатления от увиденного на фронте и замеченного в повседневной жизни.

Очевидно, что источником вдохновения для пластической интерпретации малых мемориальных форм – временных памятных знаков на местах единичных захоронений и на небольших братских могилах – стало деревянное русское надгробие.

Нередко в своих проектах архитекторы, апеллируя к историко-архитектурным ассоциациям, обращались к известнейшим памятникам мирового зодчества. В качестве источника вдохновения важную роль начинает играть отечественная традиция, красота древних храмов, кремлей, монастырских ансамблей Москвы, Ленинграда, Владимира, Новгорода, Пскова и др.

Широко использовалась архитекторами форма насыпного кургана, которая воскрешала древние мемориальные традиции. Символическое содержание этой формы было переосмыслено. Из памятника одному человеку курган превращался в памятник тысячам героев народной войны. В проектах военного времени курган становился то могучим постаментом для здания пантеона, то служил подножием монумента, то превращался в поросший травой холмик в основании небольшого надгробия.

Исторические аллюзии включали не только типологические и смысловые, но и стилевые параллели. Из арсенала художественных средств русского классицизма были заимствованы аллегорические образы Родины, Славы, Победы. Олицетворение Родины происходит на уровне архетипа, воплощаясь в образе Матери, надолго и прочно вошедшем в наше монументальное искусство.

Беглый взгляд на художественное развитие России после революции 1917 г. и использование феноменологических методик позволяют сделать вывод, что само обращение к историческому опыту, его побу-

дительные причины, источники вдохновения и принципы наследования зависят от конкретных причин и обстоятельств новой реальности. Значительную роль в характерных для данного времени процессах «художественной ревитализации» играет фактор случайности.

Наблюдения над палимпсестной природой послереволюционного художественного процесса помогают выявить особенности, скрытые от поверхностного взгляда, но обладавшие способностью разнообразными способами влиять на художника, входить в структуру и содержание его произведений, увеличивая степень сопротивляемости внешнему разрушительному воздействию.

Фетисова Т.А.