

ЭЛИЙ БЕЛЮТИН
НИНА МОЛЕВА

ДЫХАНИЕ ЗОДЧЕСТВА

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

Москва 2012



Дыхание зодчества [Нина Молева]

Он работал до последнего дня, 26 февраля 2012 года почти в два часа ночи встал из-за огромного стола, заваленного рисунками, эскизами, темперными набросками, архитектурными чертежами, – в половине девятого утра его не стало. Тесный проход между столом и мольбертом остался нераздвижным, хотя разговор об этом неудобстве велся годами.

Архитектура составляла неприменную часть его жизни со студенческой скамьи... Он не говорил о ней с посторонними, хотя в ней реализоваться удавалось полнее и – чему он придавал особое значение – вместе с широким кругом коллег-учеников. Вот и теперь самых близких осталось шестнадцать. Неважно, что по первой профессии военные строители – они прошли академическую выучку и с Белютиным становились современно

мыслящими зодчими. Другой вопрос, что их общее творчество по определению замыкалось в «номерных объектах», связанных преимущественно с Космосом. В таких же условиях существовала и белютинская научная лаборатория психологии цвета, решавшая сложнейшие проблемы человеческой совместимости и эмоциональной полноценности в условиях ограниченных пространств и слишком узких коллективов.

И это была едва ли не первая профессия, о которой довелось услышать в детстве. Дома говорили о трех братьях Пиотровичах, модных предвоенных московских архитекторах, имевших контору на Знаменке. Владислав Пиотрович построил дедовский дом-музей во 2-м Красносельском переулке с анфиладой из пяти комнат по фасаду и двумя «дворовыми». Разница была невели-



ка: гриневское владение все утопало в густой сирени, которую никто не решался вырубать. «Наш Пиотрович» проектировал и большую дачу в Богородском, у Пороховых складов. Туда они ездили каждую весну за первыми ландышами, и мама подолгу всматривалась издали на ветшавший дом, отнесенную в сторону высокую террасу («здесь были кругом полотняные занавеси!»), на растрескавшийся зеркальный шар на неухоженной клумбе и заросшие дорожки.

Потом пришла война, и как ее образ – сотни развалин домов, остовы печей и мысль об Архитекторе. Том особенном человеке, который вернет к жизни былой обиход, все тепло человеческого жилья с его радостями, надеждами, отчаянием.

Когда летом 1945-го Академия Архитектуры задумает поездки в обожженные войной районы, чтобы определить меру потерь памятников архитектуры, студент IV курса Художественного института, вчерашний фронтовик тут же вызовется ехать «в экспедицию», как тогда говорилось. Трудности бездорожья, ночлега, питания (с собой давалась только карточка на хлеб – единая для всей страны) не пугали. Его напарником оказался потерявший руку С. Щербов, будущий директор музея Строгановского института. Прионежье... Соргинская церковь с ее удивительнейшими пятиметровыми поддерживающими потолок столбами, изукрашенными резьбой и кронштейнами в виде сказочных коньков, расписанными к тому же яркими сияющими красками. Семнадцатиглавая вытегорская церковь на погосте, в нескольких километрах от города Вытегра. По дороге из Вытегры в Пудож в разоренном Муромском монастыре едва ли не самая древняя деревянная церковь – скрытая внутри более поздней соборной церкви храм-избушка с редким по красоте силуэтом. Кругом запустенье, стоящие отвором двери, уже разграбленные и поколотые иконы. Антирелиги-

озная пропаганда бушевала и здесь. Не надо забывать – легенда об облете Москвы на военном самолете с иконой Божьей Матери в 41-м родилась едва ли не через полвека после реального или легендарного события.

А удивительнейшие крестьянские избы из вековых бревен, на высоких подклетах-кладовых, с двухэтажными дворовыми постройками – деревня Колово. Поездка за шестьдесят с лишним километров от Пудожа на Водлозеро. Ильинский погост, колокольня которого, как и многих других местных церквей, служила в непогоду маяком для рыбаков и путников – для них непременно зажигался в верхнем ярусе огонь. Белютин хранил записные книжки этой поездки как величайшую ценность.

Задачей «экспедиции» была фиксация памятников с расчетом, что может быть когда-нибудь зарисовки помогут их восстановить или хотя бы взять на учет. Но как было уйти от трагедии создателей, самой земли, которая их родила и теперь на каждом шагу теряла? Зарисовки Белютина приобрели характер эпических образов. Именно поэтому их решено было показать как персональную выставку художника. Первую и бесследно исчезнувшую: все картины и этюды были заактивированы как отчетный материал командировки и скрылись в недрах Академии Архитектуры.

Поездки в Заонежье стали повторяться – всегда по планам и под руководством профессора Н. Н. Соболева, который на только что вышедшей своей книге истории мебели оставит надпись: «Дорогому моему коллеге Леле Белютину с уважением и любовью». Белютину последовало предложение начать заниматься в так называемых классах усовершенствования: иначе – мастер-классах, при Академии архитектуры, которые вели наиболее интересные советские зодчие... Белютин проведет в них три года, уже будучи аспирантом Художественного инсти-

тута и принимая участие в строительстве «номерных ящиков» под Москвой, в частности, получив возможность много заниматься монументальными росписями. Впоследствии он не раз повторял: «Понимать смысл и возможности цвета меня научила деревянная архитектура, экспериментировать в технике, почувствовать подлинную свободу в живописи – «ящички». Именно в это время Белютин получит пресловутый «допуск» для работы на секретных объектах. И начнет преподавать для профессиональных художников (Московское Товарищество Художников – МТХ, Студия живописи и рисунка, объединившая 120 мастеров). Это были первые шаги его педагогической системы и получившей впоследствии всемирную известность Теории всеобщей контактности. На этих первых шагах складывается, по его выражению, «бренд Молева-Белютин» – освященный церковным венчанием брак и неизменное сотрудничество до конца дней. Такой же фронтовик «старлей», Нина Молева была аспиранткой МГУ и преподавателем по кафедре истории русского искусства, сотрудником 2-го издания Большой Советской Энциклопедии и автором публикаций в «Вестнике Академии Архитектуры».

Еще при жизни Сталина «бренд» получает предложение, не смотря на отсутствие партийных билетов, занять места в штате ЦК партии. Отказ Белютина не мешает другим предложениям: издать исследование системы П. П. Чистякова, его эпистолярное наследие и сделать в стенах Академии художеств СССР выставку педагога с его учениками, куда входил целый ряд «отрешенных» от истории искусства в советском истолковании мастеров, начиная с Врубеля и Борисова-Мусатова. Вся эта программа была выполнена еще при жизни Сталина, тогда же состоялась защита диссертаций «бренда» на одном заседании Ученого совета той же Академии художеств. В 1954 году при Всесоюзном институте

повышения квалификации руководящих работников полиграфической промышленности СССР открывается трехгодичный изофакультет по программам и под руководством Белютина, к которому спустя 3 года будут присоединены группы из Горкома художников книги и графиков, членом которого Молева состояла с 1943 года. Одновременно Белютин преподает в Полиграфическом и Текстильном Институтах.

И тем не менее Белютин не оставляет архитектуры, как и ежегодные поездки «на архитектурную натуру», по выражению украинского профессора П. М. Жолтовского, часто сопровождавшего нас. К этим сериям относятся волжские, камские, приокские города, Вологда, Таллин, Рига, одна из наиболее ярких – серия «Львов – Самбор – Жулкев», отдельно выставленная в Академии Архитектуры.

Рубеж 60-х годов отмечен для Белютина выходом 16 его научно-популярных книг по основам изобразительного искусства, противостоявшего принципам соцреализма. Тираж его изданий, включая страны Народных Демократий и Китай, достигает полутора миллионов, число работающих по его системе художников трех тысяч. Организуемые им творческие колонии принимают до 250 человек в смену, как и знаменитые «белютинские пароходы», увозившие художников по составленным Белютиным маршрутам. В 1961 году он получает архитектурный заказ «Город у моря», по существу развитие былого Артека, но в иных прежде всего возрастных масштабах. Это центр физической культуры, отдыха и развлечений. «Город, где никогда не будет сходить с лица улыбка», как скажет никогда не улыбавшийся Алексей Николаевич Косыгин.

Хрущевский скандал в Манеже – как принято, говорить пик и конец оттепели. С тех пор 50 лет СМИ отмечают памятную

дату, одинаково интерпретируя ее как выступление руководителя государства в защиту «понятного народу» соцреализма и против «ненужного народу» любого вида развития искусства. И это при том, что никто не видел представленных летних этюдов (не картин!), которые были немедленно вывезены после ухода генсека – «арестованы» и в подавляющей своей части (160 из 200) исчезли навсегда. Исключение составила центральная по смыслу картина Белютина «Не рыдай обо мне, мама. Россия. 1962», неизвестно кем, безо всяких объяснений возвращенная автору 22 декабря 2011 года и сразу же включенная в собрание Государственного Русского музея. На так называемой «юбилейной» выставке в Манеже 2012-го, составленной по непонятной причине неким театральным критиком, подлинных работ из экспозиции 1962 года не представлено ни одной, зато настоящей «фишкой» стали ступеньки на второй этаж: прикосновение к каждой из них вызывало четкую непарламентную брань «самого» Хрущева. Хотя при нынешних технических возможностях ничего не стоило из сохранившихся слайдов составить настоящую экспозицию, проанализировать ее и увидеть пущенные ею ростки. Один комплект слайдов сразу после посещения Хрущева был отправлен директору Национального музея современного искусства Франции (ныне – Центр Помпиду) Жану Кассу, другой хранится у вдовы Белютина в Москве и переходит в РГАЛИ.

По-прежнему никто не заикнулся об обстоятельствах появления выставки – она была сформирована в Литературном институте при участии «деревенщиков» – Виктора Астафьева, Юрия Гончарова, Евгения Носова, Риммы Казаковой, Владимира Короткевича, Вячеслава Кузнецова, Анатолия Знаменского, затем по просьбе руководства физическими институтами Академии Наук СССР, лично Игоря Тамма, Петра Капицы и Николая Семено-

ва экспозицию развернули в помещении студии на Большой Коммунистической улице, 9, где постоянно проходили мастер-классы Белютина. С разрешения Министерства культуры была проведена пресс-конференция с иностранными журналистами, работало «Интервидение». На этот раз экспозиция снова была разобрана авторами по домам и восстановлена в том же составе по решению Идеологической комиссии при ЦК партии, принятому 28 ноября 1962 года. С согласия Белютина транспортом и такелажниками Минкульта работы свезли к 22 часам 30 ноября в специально подготовленный зал на втором этаже Манежа (буфетный). Работа над экспозицией велась всю ночь в присутствии министра культуры Е. А. Фурцевой и Заведующего Отделом культуры ЦК партии Д. А. Поликарпова. Развеска закончилась в 6 часов утра первого декабря. Белютину было разрешено начальником охраны Хрущева пригласить до 13 человек своих учеников.

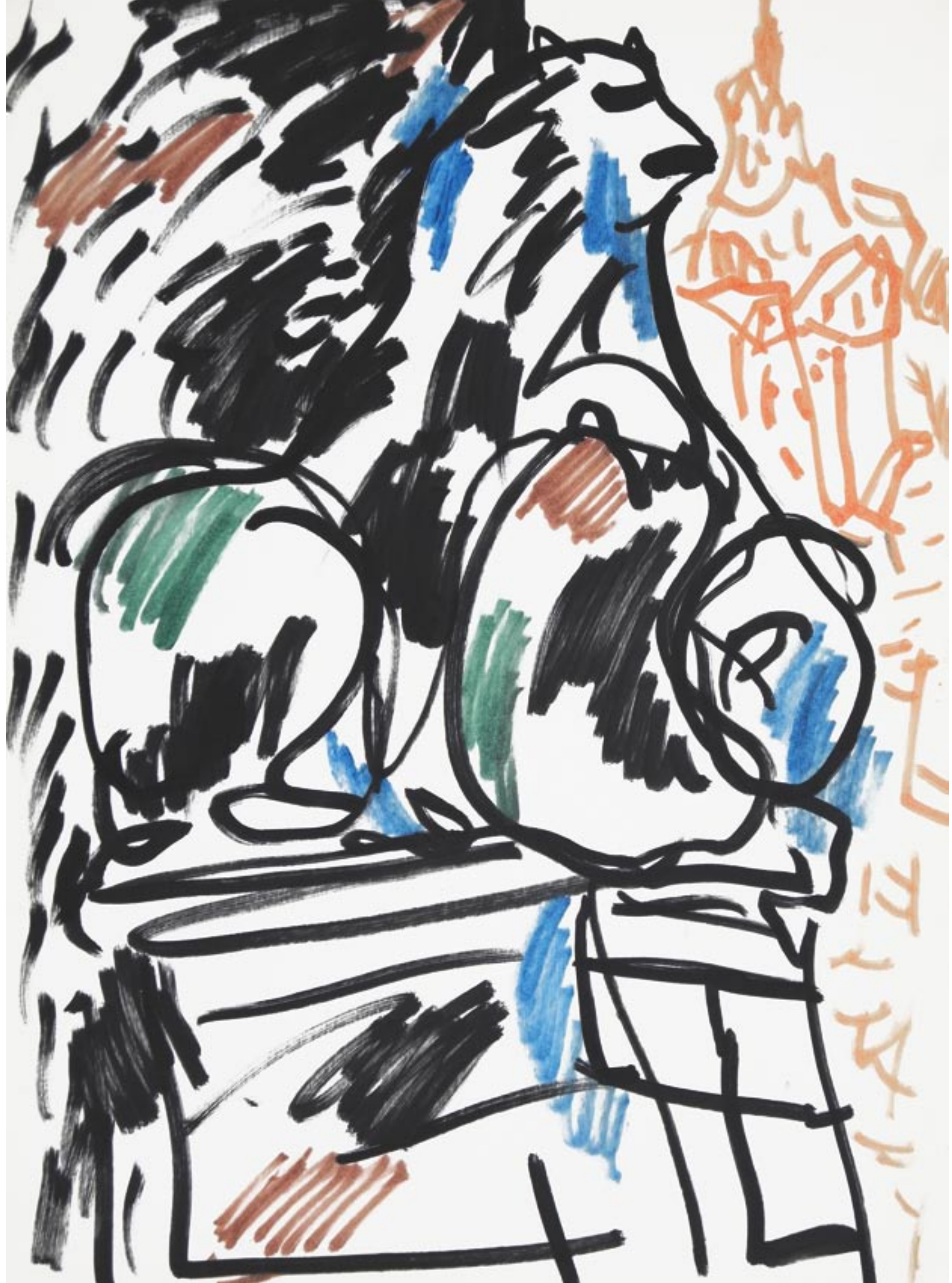
Сегодня историки и политологи всех стран не сомневаются в том, что Манеж стал трибуной для провозглашения Хрущевым возврата к сталинским принципам руководства культурой. Впрочем, сказанные им слова говорили сами за себя: «Да, мы ликвидировали культ Сталина, но никогда не откажемся от проводившейся им линии руководства культурой».

Лишним доказательством того, что разборка в Манеже носила кланово-партийный характер, стало то, что Белютина не снимают с проекта «Города юности». Лишенный права преподавать, издавать книги, выставляться, он приглашается на pravidельственную встречу Нового 1964 года в Кремль, где в гостиную ему устраивают встречу с Хрущевым, который желает художнику «более понятной» живописи, а как архитектору все больших успехов. Белютин почти все время проводит на площадке будущего строительства. Последняя его открытка со штем-

пелем Алупки написана за день съятия в Москве Хрущева.

Не менее важным для сохранения художественного белютинского направления, получившего название «Новая реальность» (не физическая, а духовная), – Белютины получают мастерскую на Патриарших Прудах, в непосредственном соседстве с тогдашней квартирой, и возможность приобрести бывшую генеральскую дачу с гектаром леса в Абрамцево. И в том, и в другом случае формальным прикрытием служило членство Молевой в двух творческих союзах – Писателей и Художников. Для Белютина к тому же это возможность заняться проектированием собственной мастерской и включения в пространство сада, где не было срублено ни одного дерева или куста, новой скульптуры. Одновременно он заканчивает работу над Всеобщей теорией контактности и ее раздела об архитектуре.







Основные формы контактности [Элий Белютин]

Декомпенсация человеческого надсознания определяет искусство, его язык и активность. Конфронтация общества и государства или человека и общества сказывается на его форме и направленности пластического содержания. Культурная традиция говорит о преимущественном интересе к отдельным видам искусства. Но что именно определяет общее развитие пластики искусства – временная человеческая конфронтация или некие более характерные условия, связанные с развитием – «взрослением» человечества, его цивилизации?

Согласно Теории контактности, такие общие, сказывающиеся на развитии пластического мышления человечества условия существуют. Истоки их – в основном характере контактности человека с самим собой и окружающим миром. Сам

факт контактности человека с произведением собственных рук становится возможным только при условии человечности языка контакта, т.е. того способа, которым самовыражение художника передается людям. Подобный, условно говоря, человеческий перевод увиденного, познанного или придуманного необходим. По той же причине в искусстве невозможна ни фотокопия с натуры (исключение составляет китч), ни чистая абстракция, лишенная каких бы то ни было пространственных, цветовых и иных эмоций от предметного мира.

Более того – язык искусства повторяющий, копирующий, воссоздающий прямые образы натуры практически неконтактен. Он представляет как бы язык орфографии, передающий своими пустыми для чувств людей знаками определенную информацию,

что не имеет никакого отношения к нашей творческой потенции. Отсюда деформация предметных форм, их трансформация в зависимости от личного видения художника – наиболее контактный путь развития средств искусства. Чем активнее пропускает через себя художник увиденное, все элементы окружающего мира, чем точнее именно свое видение воспроизводит, тем ярче и контактнее его творчество. Этот характер видения может существовать и в сочетаниях литературных форм с повышенной литературной их декларацией, как например, в сюрреализме, и в повышенном звучании цвета, в мазке, и в новых фигуративах, и в вещественной абстракции. Важно, что контактность возможна только через очеловечивание любых средств искусства. А раз так, закономерности пластики человеческой контактности заключены в самом человеке.

Новорожденный контактирует с самим собой. Для него внешний мир состоит из его содержания – молока, сухих пеленок. Его замкнутость в себе усиливается и органами чувств, которые воспринимают все плоскостно и однозначно, даже слух. Условно такая контактность может быть названа плоскостной, поскольку характер существования ребенка рождает условность его видения.

Но когда в руки ребенка попадает предмет, а особенно когда он делает первые шаги, наступает радостное предметное восприятие мира. Все хочется ощутить. Мир прекрасен и интересен. Он огромное поле для исследования и рассматривания. Открытие предметного мира вызывает исследовательский характер контактности, которая может быть определена как предметная.

Передвижение ребенка среди знакомых и потому неинтересных предметов, превращение одних предметов в другие (стула в поезд или автомобиль), игра со своими оценками предметов, где собственное воображение значит больше, чем реаль-

ность, и создают пространственную контактность. Ее характеризует погружение в самого себя, анализ собственных мыслей о мире и эмоций, им вызываемых.

Все эти три формы контактности могут считаться основными для пластической контактности человеческого надсознания. Каждая из них хорошо стимулирует и сублимирует ряд плоскостных признаков.

Плоскостная контактность, замкнутая в себе самой, нуждается только в выработке некоего условного всеобщего пластического языка, наподобие букв или иероглифов, для того, чтобы существовать и делиться опять-таки сама с собой содержанием жизненного мира государственного, общественного, семейного.

Предметная контактность – активная форма человеческого контакта с самим собой и с окружающим миром. Для нее характерны познание и изучение, удивление и открытия. Соответственно возникает необходимость в создании новых средств передачи познанного другим людям... Тем самым формируется новый язык искусства. И хотя этот язык неотделим от изученного, человеческая окраска контакта, как радости постоянного открытия, остается неизменной.

Пространственная контактность более сложна по своим посылкам. Она включает оценку всего происходящего вокруг себя и в себе через себя. Определение самопознания как основы существования человека открывает огромные возможности для создания нового пластического языка, активного и действенного. Однако, сделанные в пластике открытия очень скоро стабилизируются, поскольку главенствует в этой контактности выражение внутреннего самосознания, которое побуждает обращаться скорее ее выявлению, чем к поискам форм.

Эти три формы пластической контактности обладают большой внутренней динамикой, которая позволяет по-разному варьировать одни и те же проблемы внутри них. Связанные с особенностями человеческого мышления, они могут быть соотнесены с определенными культурно-историческими эпохами, позволяя проследить характер пластического мышления того или иного времени. При этом оказывается, что отдельные эпохи целиком накладываются на ту или иную контактность, всеми своими чертами подтверждая ее особенности. Сменяясь как типы познания самого себя, окружающего мира или оценки этого мира через себя, эти основные формы контактности определяют пути развития творческой потенции и характер пластического мышления времени. Их эволюция идет по спирали, неизменно усложняясь, но строго повторяя тут или иную форму контактности.

Так плоскостная и пространственная контактности наиболее длительны по времени, занимаемому ими в культурной эволюции человека. Предметная более коротка. Плоскостная контактность предполагает главенство содержания общественного, государственного. Пластическую эволюцию в ее рамках заменяет варьирование уже найденного языка искусства, поскольку первенствующей здесь является контактность с содержанием как таковым. Лучший пример тому – Древний Египет. Косность, неэстетичность, малая подвижность художественного языка естественны для этой формы контактности.

Предметная контактность создает основу для открытия новых средств выражения своих контактов в искусстве. Пространственная контактность открывает новую активную пластику, но тут же догматизирует свои находки. Византия, иконы – наиболее яркое ее выражение.

Эти три типа контактности проходят через всю недолгую эволюцию культуры человечества, постепенно сменяя друг друга – плоскостная, предметная, пространственная. Так например, Египет – Греция – Византия. Или в позднейший период – плоскостная контактность, характеризующая XVII – XVIII века, предметная – XIX столетие, пространственная – наш век. Можно предположить, что соответственно XXI столетие станет веком плоскостной контактности типа Древнего Египта и средневековья, Византии и великого классика Пуссена, утверждавшего, что самое главное в искусстве – организация плоскости.

Контактность находит удивительно яркое выражение в творчестве художников и скульпторов, остро чувствующих пластические тенденции своего времени. Так в XIX веке – от плоскостного, условного искусства Буше, через предметность Курбе к предметности и пространственности барбизонцев, к цветовой предметности Сезанна, к пространственной предметности импрессионистов и к чистому цветовому беспредметному пространству Кандинского. Но и сегодня от пространственного искусства первой половины нашего столетия через поп-арт и смысловое опредмечивание поп-арта искусство идет к плоскостной фигуративности будущего века.

Несмотря на известный схематизм, эти три формы контактности в известной мере определяют на каждом своем повороте спирали характер и виды искусства, тенденции их эволюции и развития.

В плоскостной контактности, например, на первом месте стоят смысловые искусства, способные устанавливать самым прямым и коротким путем контакт между содержанием и человеком. Поэтому живопись и скульптура Египта превращаются, по существу, в род литературы, подобно тому, как смысловая жи-

вопись Средневековья служит аналогичной цели на новом этапе развития человечества. Египетское искусство передает прямой государственный общественный текст, средневековое говорит о духовном содержании. При всем различии подобное сопоставление справедливо в отношении искусства конца XVII века – классицизма и XVIII века – условного рокайля. Здесь присутствует то же смысловое, хотя и в натуральных формах, но условно передающее общественное, личное, эмоциональное содержание. В этом смысле нет никакой пластической разницы между Буше, романской живописью и египетским рельефом, поскольку характер контактности во всех случаях одинаков.

Древняя Греция, Возрождение и XIX век представляют предметную контактность. На каждом новом ее этапе остается установление контакта с постоянно обновляющимся предметным ощущением. Это радостное открытие предметных форм, где основным является человеческая объективность их восприятия, – в Древней Греции использование предметных форм для контакта человека с человеком – в Возрождении, наконец, открытие значения для усиления контактности предметного мира – XIX век, импрессионисты.

Пространственная контактность также постоянна, хотя на первый взгляд представляется абсурдным сравнивать иконы с произведениями Микеланджело и Тициана с Пикассо или Генри Муром, хотя видение мира через себя, замкнутость творчества на самопознание своего внутреннего мира и стремление через искусство установить контакт между своим миром, своим познанием и осмыслением окружающего и человеком – самая характерная черта их эпох. И здесь с каждым новым витком усложняется использование самого вида контактности. Если в Византии важнейшим было духовное самопознание, то в XVI – начале XVII

веков смыслом контактности становилось самопознание себя и окружающего мира, будь то Эль Греко, Тинторетто или Микеланджело. В XX столетии открытое выражение своей собственной реакции на мир становится основой творчества не только Генри Мура, Пикассо и абстракционистов.

Более того – характер каждого типа контактности рождает в ту или иную эпоху различные характеры направленности его эволюции. Так необходимость в ранних эпохах консолидации изобразительного языка ради большей контактности в равной мере относится и к плоскостной и к пространственной контактности. С другой стороны, предельно индивидуализированное выражение своего понимания мира характерно для пространственной контактности XX века. И чем более индивидуальна реакция художника, тем его искусство более контактно. Плоскостная контактность конца XVII – начала XVIII веков рождает классицизм, выработку общих правил искусства, стиля, условность живописи рокайля и, в конечном счете, абстрактный академизм Давида. Но, конечно, в любую эпоху существуют художники, которые интуитивно предвидят будущее пластического видения вроде Шардена, по контактности представляющего собой художника следующего столетия, или Ван Гога, своей импровизационной трактовкой предметного мира превосходившего контакт самооценки XX века.

Во всех этих случаях интуитивно-интеллектуальная основа поисков талантливых художников опережает время и открывает новый характер контактности следующего этапа развития человеческой культуры.

Любопытно и другое – что отдельные виды искусства в отдельные эпохи доминируют в культуре, воздействуя на другие виды искусства и часто просто их себе подчиняя. Так, если отнес-

ти живопись, графику, литературу (прозу) к плоскостной контактности, легко убедиться, что доминируя в египетской культуре, они подчиняют себе по пластическому методу скульптуру, архитектуру и другие искусства. Возникающая декомпенсация пространственной предметной контактности тут же компенсируется необычайным расцветом дизайна. Прикладные вещи Египта, Средневековья и XVIII века в наших музеях представляются более значимыми, чем произведения так называемого большого, современного им искусства.

С другой стороны, в предметной контактности господство скульптуры обуславливает подчинение ей живописи (предметная живопись), архитектуры (предметная архитектура, заимствованная из природных форм: колонны – стволы деревьев в Греции; или из архитектурных памятников прошлого: коринфские колонны и капители в Ренессансе). Недостаточность плоскостной и пространственной контактности вызывает к жизни театр декламационный и бытовой, музыку, дизайн с элементами живописи и архитектуры (мебель).

Пространственная контактность, напротив, имея доминантой архитектуру, подчиняет живопись и скульптуру ее пространственной логике и организации. Отрицание значения предмета, приоритет напряженного пространства одинаковы и в иконах, и в скульптуре Микеланджело, и в живописи Эль Греко или Кандинского. Пространственность пластического мышления обуславливает появление чистой музыки (Стравинский), сказывается на отсутствии оперы, возникновении поэзии в ее чистом виде (Аполлинер). Вместе с тем общая декомпенсация плоскостной и предметной контактности вызывает появление дизайна тиражируемого, почти промышленного, т.е. обладающего не прикладными, но самостоятельным характером знака-символа

(Византия), части интерьера (XX век), знака положения (XVI век). Иными словами, формами контактности можно с достаточной логичностью объяснить каждую конкретную дисфункцию изобразительного языка отдельных видов искусства и появление новых. И если это сочетать с анализом времени, дискретности или, наоборот, конформизма эпохи, понять характер нарушения человеческого надсознания, то картина времени может быть представлена в своей исчерпывающей пластической характеристике.

Однако, рассматривая основные виды пластической контактности, можно заметить, что те или иные искусства сильно трансформируют отдельные эпохи. Рельефная живопись Египта мала похожа на масляную живопись XVI и XVIII веков, а современная абстрактная скульптура – на греческие статуи. Тем не менее живопись остается живопись, скульптура – скульптурой, архитектура – архитектурой, поскольку они всегда сохраняют свои основные черты. Эти свойства обусловлены спецификой искусства, но и определенной недостаточностью человеческого надсознания, ради удовлетворения которого они, собственно и возникли. Поэтому анализ пластической недостаточности в надсознании позволяет уточнить основные черты отдельных видов искусства.

Одна из важнейших жизненных дисфункций человека – потребность физического усвоения пространства, или его материализация, лежит в основе АРХИТЕКТУРЫ. Способность освоить пространство, сделать его функциональным ликвидирует недостаточность чувства «принципа среды» у человека, создает ощущение полной успокоенности и гармонии. Не случайно во все времена символизировали и своим пластическим контактом обещали покой в душе человека. Причем это в большей степени относилось к архитектуре Запада, чем Востока.

Западная архитектура всегда отличалась большей функциональностью. более тесной связью с современностью и живым человеком, чем архитектура Византии и православия. Контактное воздействие архитектуры колоссально. Масштаб ее воздействия огромен, каждодневен и неумолим. Он более активен, чем любая форма звуковой или зрительной контактности.

Ведущий элемент архитектуры – пространство, его материализация, его вещественное оформление, его функциональное осмысление создают, и во всяком случае, способны дать полную уравновешенность человека. Пространство обладает большим числом импульсов, которые в различные эпохи по-разному трактуются и используются. Это импульсы предметности (освоения небольшого пространства вещами), материализация пространства (ограничение пространства любым материалом), символизация пространства (смысловое его ограничение), апространство (отрицание материального пространства), дисфункциональное пространство (пространство, перебиваемое апространством), коммуникационное (построенное на принципе прямых контактов), пространственное пространство (не могущее иметь никаких материальных границ).

Все импульсы пространства в архитектуре обладают конструкцией и функцией поглощения. Конструкция говорит об основных принципах организации пространства.

А поглощение – о силе и возможности удовлетворения потребности человека в очеловечивании пространства. Понятие пространства в архитектуре однако не ограничивается только этим академическим представлением. Всякое активное освоение человеком окружающего мира, его свободное перемещение по земле, быстрота – скорость, с которой он это производит, характер этого перемещения. Отсюда изменение его простран-

ственно-физической дисфункции. Все это прямым образом связывается с отношением: материал – пространство – функция.

Например, малое передвижение человека требует материально вещественного ограничения пространства, увеличения веса материала, открытой гиперболизации его качеств. Жилище первобытного человека, изба или средневековый замок – лучшие тому примеры. Напротив, возрастание охвата окружающего пространства, возникающее новое представление о мире, вселенной, космосе делают материализацию пространства аматериальной, смысловой. Стекло, пластик, резина любой аматериальный материал становится лучшим средством контактирования человека с пространством.

Материал этой контактности обладает большой емкостью, особенно потому что не имеет никаких границ из-за растущих возможностей технического прогресса. тем более, что различный характер пространства архитектуры, различно воспринимаемый в разные эпохи, тоже контактируется в связи с развивающимся мироощущением человека. Открытие Америки и путешествия Магеллана не только окончательно ликвидировали феодализм в Европе, но и превратили в результате замки в садовые павильоны.

В число импульсов материала входят вес материала (экспрессивно-физическое ощущение его реального веса), вещественность материала (гиперболизация его свойств), промышленный материал (лишенный эмоционального и обладающий только конструктивным значением), смысловой материал (декоративно-декларирующие свойства того или иного материала, ими в действительности не обладающего), традиционный материал (приличный для данного региона).

Все эти импульсы обладают рядом статических моментов. Дело в том, что ощущение материала, как и ощущение про-



странства, является одной из важнейших дисфункций человека, и поэтому восприятие материала, рождающее целое искусство – архитектуру, является одной из важнейших дисфункций человека и отличается большой сложностью.

Во-первых, между человеком и материалом всегда возникает вещественно-экстатический контакт; выбор материала, контактность с ним представляет целую систему законов в дизайне. Умение материализовать временную контактность человека подразумевает прежде всего выявление чистой экстатики контактности, точнее ее вещественной функции. В архитектуре она часто не совпадает с дизайном. В пластиковом доме может стоять скульптура из рельс, овеществляя пространство. Тот же результат может быть достигнут и при помощи сильного освеще-

щения. Но в архитектуре вызов вещественной функции означает материал, наиболее соответствующий дисфункциональному восприятию человеком пространства. И здесь не контрасты, не овеществление, но только точный анализ характера контактности может решить вопрос.

Во-вторых, в материале большое значение имеют его осязательные качества – те подчас вульгарно выявленные особенности его свойств, которые позволяют легко установить экстатический контакт с человеческим зрением.

В-третьих, большое значение имеет технический контакт материала с человеком и со временем. Активизация экстатического контакта во многом зависит от наисовременнейших качеств материала.

Функция – это не просто назначение в утилитарном смысле слова. Функция архитектуры предполагает очеловечивание пространства безо всяких прямых конкретных целей. История показала, насколько неправильно подчинять здания голому практицизму, поскольку человеку необходимо не простое удовлетворение потребности, но и контактность с архитектурой. Поэтому анализируя функцию следует рассматривать не ее утилитарность, а ее экзатичность.

Функция в архитектуре может быть интимной, требующей эмоционального овеществления пространства, статичной (позволяющей безразлично опредмечивать его), общественной (где пространство просто материализуется), государственной (пространство, лишённое экзатики и рассчитываемое только на интеллектуальный контакт), промышленное (наиболее утилитарное, хотя и в самых общих понятиях). В архитектуре есть целый ряд функций, где эмоциональный, экспрессивный, физиологический контакт превалирует над общественным и социальным. Эта архитектура часто стоит на грани скульптуры и живописи, возникая как высшая форма искусств (вроде известной часовни Корбюзье).

Все проявления функции обладают рядом закономерностей экзатики. На первом месте стоит вызов контакта средств пространства и материала человеком. Затем следует поглощение человеком среды архитектуры. И наконец, смысловое воздействие архитектуры.

Все три основных элемента архитектуры внутренне динамичны и позволяют времени и обстоятельствам широко их менять. Они очень свободно вступают в контакт с элементами других искусств, например живописи и скульптуры, рождая новые искусства. Суперграфика, архитектурная скульптура, цветоживопись могут служить убедительными примерами. Тем не менее

эти новые искусства должны были больше опираться на постоянные элементы, а не на требования сиюминутной контактности. Только в таком случае их создания могут стать постоянной формой контактности человека.

Первое место среди временных средств архитектуры занимает конструкция как обладающая экзатикой и большой функциональностью. За ней следует по значению сюжетная функциональностью – нарочитое выявление утилитарной функции пространства. Изобразительность архитектурных средств служит главным образом для литературной интерпретации пространства, в то время как выразительность выдает экспрессию контактности с ним. Экспрессивность, эмоциональность и экзатичность разработки пространства в архитектуре создают архитектуру-скульптуру, где все элементы наполняются смыслом и контактным значением, как в готическом соборе.

КВАРТИРА

– почти как наша судьба.

Открываешь ящик и бываешь потрясен вещами,
которые в неммыслимом беспорядке наполняют его.

Ты стоишь в растерянности и вдруг понимаешь,
что это – твоя жизнь. Не внешняя –
с умыванием и глаженьем платья,
а та, которая бурлит внутри тебя.

Так и квартира – стулья,
которые стоят не так, как тебе хочется,
занавески, которые перемещаются, кажется,
по своей воле, и вездесущая пыль, которая говорит
о времени, уходящем за окнами,
о пролетевшем лете или зиме.







Зодчество в жизни художника [Нина Молева]

Первая мастерская Э.М. Белютина находилась в подмосковной Малаховке (Тургеневская ул., 37). Под нее была отведена почти половина зимней дачи сестер Лавровых – Софьи и Александры Стефановны. Дальние потомки И. С. Тургенева, они оказались причастными к тому, что улица получила свое название. В новомодном перед Первой мировой войной дачном поселке эта улица после Октябрьских событий оставалась местом традиционных у дачников вечерних гуляний. Начинаясь непосредственно от ведущего в Москву Кореневского шоссе и железнодорожной платформы, она имела местную библиотеку, аптеку, большой когда-то ухоженный общественный сад с широко известным выстроенным в псевдоклассическом стиле театром, где охотно гастролировали даже оперные певцы, начиная

с Леонида Собинова и Федора Шаляпина, а на каждый день демонстрировались кинофильмы. Рядом с богатыми в прошлом дачами находились печально знаменитые малаховские детские дома, куда свозили детей репрессированных родителей. Так складывалось впечатление своеобразного курортного местечка, к тому же с собственной церковью и довольно большим, как его называли, «озером» по другую сторону железнодорожных путей. Полчаса езды до Москвы позволяли пользоваться лавровским домом и в осеннее, и в зимнее время. Белютин здесь проработал с 1949 до 1959 года.

Участок в Абрамцеве приобретенный в 1964 году мастерской не имел, но запрет на строительство художественных мастерских в Подмоскovie удалось обойти благодаря подде-

ржке Союза Писателей, ходатайство которого было поддержано единогласным голосованием Загорского городского совета.

Здесь существовали свои трудности, продиктованные нашими представлениями о самом замечательном уголке Подмосковья, его историей. Участок №16 по улице Пушкина приходится точно на знаменитую Васильевскую пустошку, где писали все гости Мамонтова – Врубель, Константин Коровин, Остроухов, Васнецов. Каким-то чудом сохранился былой лес, околдовавший и Гоголя и Аксакова. Вековые ели. Огромные березы. Чащоба осин, лещины. Стайка кленов. Реликтовая черемуха, склонившаяся над крышей большого дома. Буйное разнотравье – от мать-мачехи, Ивана-да-Марьи, тимофеевки, мятлика до ландышей, ночных фиалок, костяники, брусники, черники, зарослей одичавшей малины и несусветного множества грибов. Белые, подберезовики, лисички, черные грузди. Набрать каждый день ведро на обед занимало не больше пятнадцати минут. Кусок запущенного сада – старых антоновок, осыпанных по осени огромными пахучими яблоками. Подставлять подпорки приходилось чуть ли не под каждую ветку. Маленький, хотя довольно глубокий пруд с обомшелыми крутыми берегами. И повсюду жизнь – ежи, белки, сороки, трясогузки, дятлы, а по весне соловьиные трели. В поселке говорили, «заповедник», то ли завидуя, то ли осуждая. Никаких грядок, никаких клумб, разве что поднимавшийся в рост человека иван-чай, духовитые медвежьи трубки и рябина. Сегодня такого Абрамцева «Новой реальности» нет. Но в 1964-м, проектируя мастерскую, Белютин думал прежде всего о том, чтобы не рубить ни одного дерева, ни одного куста, сохранить каждую травинку. В этом был смысл его отношения ко всему живому. Может быть, и больше – символ его веры.

Первая, оконченная уже летом 1965-го года, мастерская – деревянная, 7-метровой высоты площадью в 120 квадратных

метров, была обшита по скандинавскому образцу вертикально поставленной вагонкой. Одна ее стена была стеклянной с металлическими рамами. Внутри сделан своего рода сценический подиум. Имелся в виду и показ картин, и проведение мастер-классов, и возможность музыкальных выступлений.

В феврале 1966 года мастерская рухнула – были подпилены ночью три опорных столба. С марта по июль того же года удалось возвести на том же месте каменную мастерскую, существующую и поныне. Тремя годами позже была подожена лавровская дача в Малаховке. Полностью сгорела мастерская. На пепелище не удалось отыскать хранившиеся под террасой рукописи «русского Кафки» – деда Н. Молевой, писателя Сигизмунда Кржижановского, работавшего на даче одновременно с Белютиным.

Помимо мастерской, Белютин проектирует организацию всей массы леса. Никаких лишних дорожек, зато расставленные в виде зрительных акцентов его скульптуры.

Как в абрамцевской, так и в московской мастерской Белютина разворачивается работа над рядом конкурсных архитектурных проектов. В 1972 году состоялся едва ли не первый в стране открытый конкурс проектов дворцового типа здания общественного назначения в Москве. Его предполагалось поставить на Моховой, в самом центре – между Троицкими и Боровицкими воротами. В Центральном музее Ленина открылась выставка проектов. И зрители, и сотрудники музея особо отметили четыре из них, действительно представлявших новое слово в архитектуре.

Все развивалось благополучно – до вскрытия конвертов с именами конкурсантов. И тут выяснилось, что все они были представителями «Новой реальности» (Э. Белютин, В. Грищенко,

Р. Голышко, В. Сомов, А. Панкин) да еще и участниками Манежной выставки. Этого оказалось достаточным, чтобы свернуть конкурс, не присуждать на нем никаких премий. Возражения членов Политбюро Подгорного и Полянского только обострили ситуацию. Вместо конкурса была образована архитектурная мастерская для выполнения государственного заказа на проект под руководством архитектора Полянского (однофамильца).

Москва получила бы еще одно официозное сооружение и лишилась одного из древнейших своих кварталов (в проектах «Новой реальности» все памятники оставались нетронутыми), если бы не искусствоведческий анализ. Автору статьи ничего не стоило доказать, что проект вновь образованной мастерской был молочным братом одного из банковских зданий Третьего рейха. Во избежание путаницы обе фотографии потребовалось аккуратно подписать. Сотрудник аппарата Агитпропа Александр Кабанов, на стол которого легли близнецы, только развел руками. Его реакция недвусмысленно говорила: если бы подобная аналогия была установлена чуть раньше (архитектор Полянский представлял свой конкурсный проект), конкурс удалось бы довести до конца.

Так казалось даже партаппаратчику, но этого не могло произойти в действительности. А действительность была такова. Резкие нападки на Альфреда Шнитке, написавшего именно в 1972 году свою первую симфонию, и Эдисона Денисова – кто в официальном Союзе композиторов, руководимом Тихоном Хренниковым, мог признать его «Плачи» для сопрано и ударных! Третье партийное дело Виктора Некрасова. По его собственному выражению, за старые грехи. «Так отпраздновал я, – напишет Некрасов – чуть ли не день в день – тридцатилетие своего пребывания в партии, в которую вступил в Сталинграде, на Ма-

маевом кургане, в разгар боев». Последствия были обычными – рассыпанный набор в журнале «Новый мир», запрещение двухтомника в издательстве «Художественная литература», изъятие отовсюду критических статей, посвященных творчеству писателя, прекращение съемок кинофильма по его сценарию на Киевской киностудии.

И все-таки самое ошеломляющее – нравственные принципы. В декабре 1972-го в одном из лучших по тем временам ресторанов Москвы – «Праге» устраивают памятный банкет молодые члены МОСХа. Те самые, которых походя задел (но не разгромил же!) Хрущев на первом этаже Манежной выставки. Официальная критика назовет их представителями «сурового стиля». Банкет по случаю победы за счет унижения и попраения профессионального и гражданского достоинства не только товарищей по профессии, но и всей советской интеллигенции. Никонов, Иванов, Андронов... Они-то справились с политической ситуацией. Не просто выплыли – заняли руководящие посты, получили награды, премии, право указывать дорогу следующему поколению. Цена «победы»? Как объяснить, по какой причине нигде в СМИ не было воспроизведено покаянное письмо Эрнста Неизвестного, написанное сразу после манежного скандала и опубликованное только, но ведь уже 20 с лишним лет назад, партийной печатью:

Журнал «ИЗВЕСТИЯ ЦК КПСС», 1990, № 11, стр. 213.

ПИСЬМО Э. И. НЕИЗВЕСТНОГО Н. С. ХРУЩЕВУ.

21 декабря 1962 года.

Дорогой Никита Сергеевич,

Я благодарен Вам за отеческую критику. Она помогла мне. Да, действительно пора кончать с чисто формальными поисками и

перейти к работе над содержательными монументальными произведениями, стараясь их делать так, чтобы они были понятны и любимы народом. Сегодня товарищ Лебедев передал мне ваши добрые слова. Никита Сергеевич, я боюсь показаться нескромным, но я преклоняюсь перед Вашей человечностью, и мне много хочется писать Вам самых теплых и нежных слов. Но что мои слова: дело – в делах.

Никита Сергеевич, клянусь Вам и Вашем лице партии, что буду трудиться не покладая рук, чтобы внести свой посильный вклад в общее дело на благо народа.

С глубоким уважением

Э. Неизвестный

Неизвестный Э. И., род. в 1925 г. – скульптор, в 1976 г. эмигрировал из СССР. На документе пометка: «Тов. Хрущев читал. «Разослать». 19/XII-62 г. Шуйский».

(Г. Т. Шуйский – помощник Н. С. Хрущева). Ред.

Сложившаяся спустя 10 лет после хрущевского манежа ситуация была аналогична. Банкет противостоял открытому письму Михаилу Суслову, подписанному 100 художниками «Новой реальности»:

«Мы художники, подвергшиеся остракизму более десяти лет назад в результате безобразного скандала, учиненного Никитой Хрущевым в Манеже, и все годы наперекор травле Министерства культуры и жестокой неприязни с Вашей стороны, т. Суслов, продолжающие творчески работать и верить в будущее родного искусства, отказываемся дальше молчать...

Для Вас социалистический реализм – это некое среднее арифметическое, некая сумма канонизированных и Вами дозво-

ленных приемов, за которыми нет поисков и, значит, нет стремления художника создать современное воздейственное искусство. И это еще не самое страшное. Ведь искусство как река – его не остановит ни Ваша анафема, ни железобетонное русло запретов и разрешений, по которому вы с завидным упорством пытаетесь направить его вспять. Самое страшное, что все это делается Вами сознательно, с единственной целью – лишить русского человека духовной жизни, превратить его в робота, способного выполнять самое жестокое и нелепое Ваше желание. Ваша установка – на примитивизацию советской культуры, на пропаганду убогих идеалов и отрицание сложности духовного интереса советского человека. Ваш основной идеологический принцип – принцип оглупления народов СССР, позволяющий Вам создавать почву для нарушения всех законов нормальной жизни человеческого общества.

...Никакие лозунги Ваших непосредственных помощников о гармонии и взаимопонимании не могут ни скрыть, ни залатать той пропасти, которую Вы год от года углубляете в нашей культурной жизни. Все передовое, честное вы провозглашаете плохим и антисоветским. Кто дал Вам право расставлять такие оценки? Народ? Но в представлении народа Вы связаны прежде всего с проведением в жизнь и оправданием культа личности в самых худших его проявлениях. Наука? Но Вы бесконечно далеки от нее. Догматические фразы, подтасовки, волюнтаристские обобщения, не имеющие ничего общего ни с теорией исторического материализма, ни с действительной жизнью нашего общества, – вот весь «научный» багаж, а с ним занимать такой пост, т. Суслов, нельзя... Мы, художники, говорим Вам: хватит издеваться над советским народом. МЫ ТРЕБУЕМ, ЧТОБЫ ВЫ УШЛИ В ОТСТАВКУ!

Э. Белютин, Е. Радкевич, А. Панкин, Б. Миронов, Н. Левянт, В. Зубарев, В. Окороков, И. Шмелева, А. Крюков, А. Строчилин, Ю. Скопов, М. Филиппова, В. Грищенко, В. Булдаков, В. Кузьмин, С. Некрасова, Ю. Мустерман и другие – всего 100 человек».

Для Белютина и «Новой реальности» это время работы над проектом грандиозного Дворца народов, Артфорума «Скорбь» и генерального плана реконструкции Москвы. Авторами предполагаемых проектов становятся 70 художников.

Артфорум в настоящее время занимает центральный зал Ленинского мемориального комплекса в Ульяновске. На выставке 1990–1991 года в Манеже «Новая реальность» демонстрировала составляющий пространственно-скульптурную и живописную композицию «Стену плача» и пять грандиозных металлических фигур скорби, которые, к сожалению, стали собственностью связанного с именем Э. Белютина Дворца-музея «Второй Ренессанс» в Милане. Артфорум также включал звуковую и световую партитуры.

Отправить сложнейшую систему Артфорума в музей удалось только в 2005 году. По словам «Ульяновской правды», «Коллекция Музея-мемориала В. И. Ленина пополнилась еще одним экспонатом. Уникальным! На этой неделе пространственно-живописно-скульптурная композиция Артфорум была торжественно представлена широкой публике. Уже сегодня подарок Белютина и его коллег-единомышленников по цеху «Новой реальности», противостоит не только системе неовзглядов на советскую действительность, но и творчеству, зажатому в тиски идеологии и дозированнойности. Художественная ценность Артфорума еще не оценена по достоинству. Она проходит проверку временем, причем на самую высокую оценку эпохи».

«ГОРОД ЗА ОБЛАКАМИ», КОТОРЫЙ МОГ БЫ БЫТЬ

«Москва строится», «Москва хорошеет» – не устают твердить СМИ. «Москва становится неотличимой ото всех европейских городов», – твердят иностранные гости.

И как тут не вспомнить грибоедовские строки о «французике из Бордо», который в Москве «приехал и нашел, что ласкам нет конца. Ни звука русского, ни русского лица не встретил, будто бы в отечестве с друзьями: такой же толк у дам, такие же наряды; он рад, но мы...».

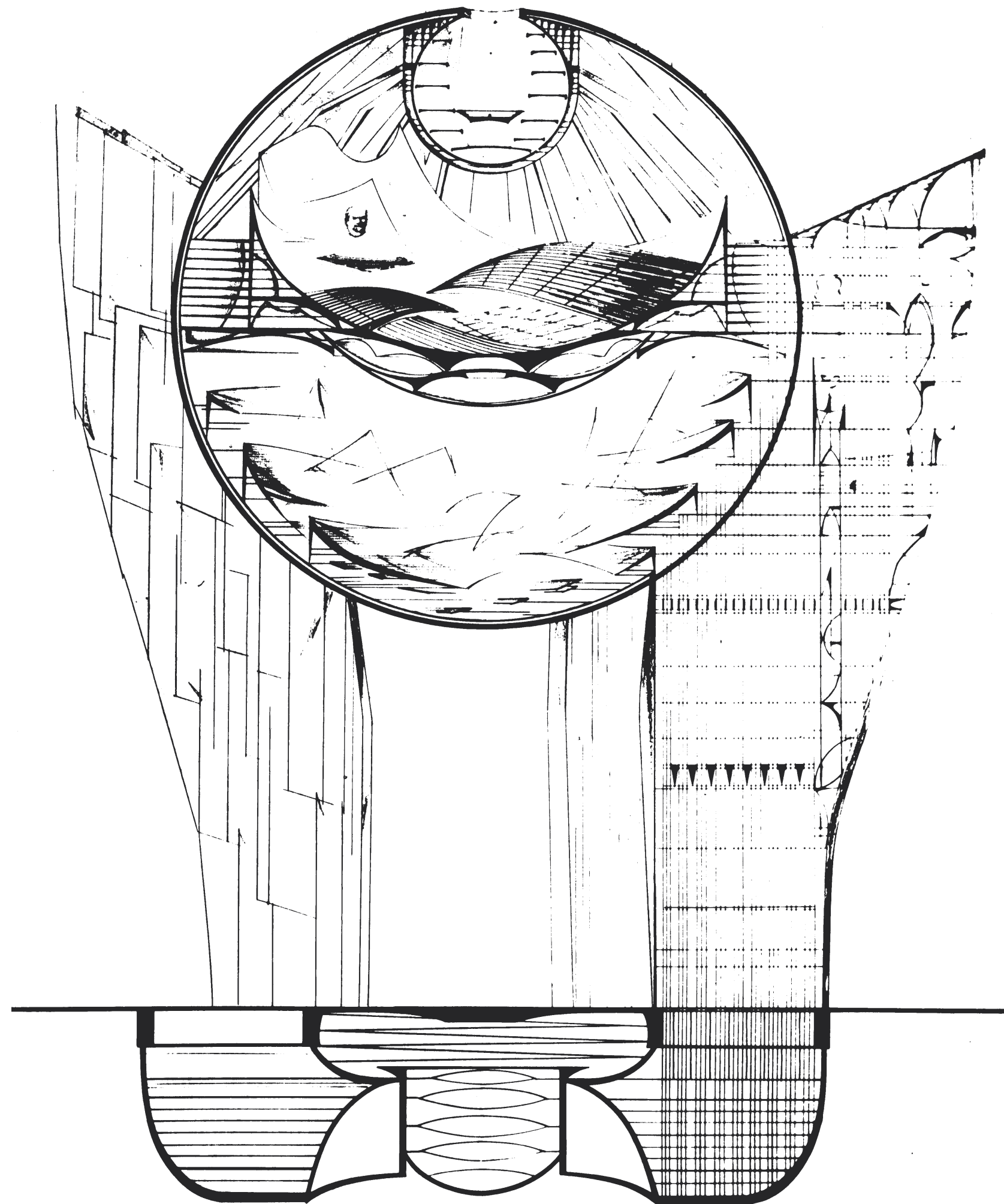
Так рады мы или не рады? Москвичам никто этого вопроса не задавал. «Консенсус» с москвичами, да и не только москвичами, по-видимому, признается технически невозможным. Значит, и пользоваться выражением «Москва строится» просто нельзя. При правильном употреблении русского языка оно бы означало строить всем миром, общими усилиями. Как в годы Великой Отечественной после очередной бомбежки столицы торопились разбирать еще дымившиеся развалины, чтобы со следующего дня, немедленно, на том же месте отстраивать не какой-то, а именно уничтоженный дом. И наша вина, что на этих, под бомбежками восстановленных зданиях нет памятных таблиц о подвиге сердца и воли москвичей.

РЫЧАГИ УПРАВЛЕНИЯ

Даже демон-искуситель не отважился бы сказать:

«если хотите, я разрушу этот город и через три дня возведу новый – новый и лучший»...

Карел Чапек



Многофункциональный комплекс «Парк-плейс», гостиницы «Софител-Ирис-Москва», «Президент-отель», «Парк-отель Лагуна»... Дело не в грибоедовских ассоциациях и даже не в том, что в их стенах никогда не окажутся обыкновенные, даже со среднестатистическим достатком москвичи, куда важнее – все заморские изыски создаются на их деньги, точнее – за счет их собственности. Это бюджет мэрии и – городская земля.

Сегодня в Москве можно соорудить и снести все. Где угодно и как угодно. В советские годы существовала определенная разрешительно-запретительная система. Ее порой волюнтаристски преодолевали, но всегда оставался серьезный шанс, что не смогут преодолеть. Если в дело активно вмешивалась, ставшая теперь предметом насмешек «общественность». Положим, не

смогли студенческие пикеты противостоять воле первого секретаря обкома партии в Свердловске-Екатеринбурге и сберечь дом Ипатьева, где погибла царская семья. Но остался стоять в Москве, по существу на Пушкинской площади, красавец дом Сытина, к которому когда-то вплотную уже подступили бульдозеры.

Иные социальные условия? Наконец-то обретенный капитализм? Только в том-то и дело, что в той же Москве, как и в любом городе России, в дореволюционные годы разрешительно-запретительная система существовала и действовала еще более безотказно и жестко.

Каждый город подвергается реконструкции на протяжении всей своей истории. Каждый, тем более столичный. При этом по мере развития цивилизации возрастает организу-

щая роль государства, при любом социальном устройстве защищающая в конечном счете интересы общественные, интересы горожан и национальной культуры. Как-то никому не хочется вспоминать, что в дореволюционной Москве на собственном участке земли, в собственном доме домовладелец не имел права приделать над входной дверью железный козырек, заменить внутреннюю лестницу или провести паровое отопление. На все требовалось разрешение архитектора данного района города.

И было несколько обстоятельств, обеспечивавших неподкупную объективность «разрешителей». Это мнение коллег и общественное мнение. Наконец, существовало понятие, выпавшее из обиходного словаря наших дней, – порядочность.

Разгулу предводительских фанаберий противостояла и цена земли. Спрявление любого уличного угла, проведение красной линии было связано с выкупом земли у владельца, который незамедлительно взвинчивал цену. Положить этому предел не могли никакие административные меры – только общественное мнение.

В истории Москвы остался эпизод с «Хомяковской рощей» – участком между задним фасадом Большого театра и Кузнецким мостом, принадлежавшим сыну известного славянофила А. С. Хомякова. Необходимость расширения проезда Кузнецкого моста побудила городскую думу обратиться к Хомякову-младшему с просьбой о продаже земли городу. Назначенная цена оказалась запредельной. Торговаться хозяин не стал и в доказательство своих прав высадил на участке некое подобие сквера, тут же прозванное москвичами «Хомяковской рощей». Всеобщие издевки вынудили Хомякова-младшего уступить свое владение, да еще по самой низкой цене.

СТРОИТЬ? СНАЧАЛА ЛОМАТЬ!

Зодчему следует памятовать, что он служит

трусами своими средостением между тщеславием

заказчика и суровым судом потомков.

Руководитель первой русской архитектурной школы

князь Дмитрий Ухтомский. 1751

Новая глава в истории Москвы началась со сплошного переименования улиц, И планов реконструкции. «Новая Москва» Щусева и Жолтовского еще думала о сохранении исторической застройки. Спустя несколько лет знаменитый Корбюзье напишет в Москву: «Во время трех моих посещений Москвы я попытался понять ваше устройство и сочувственно судить о нем... То, что я почувствовал в советском, явлении, – это вот что: только русская художественная душа допустила чудо устремления к огромной общей мечте... Воля и разум могут разрушать, но могучий инстинкт, любовь к чему-нибудь могут возвести людей и народы к наивысшей участи».

Принцип возникающего на рубеже 20-30-х годов Генплана Москвы опять-таки сохранял «щадящий» режим в отношении исторической застройки, сосредоточивая внимание на создании вокруг столицы городов-спутников. В 1934 году был объявлен открытый конкурс на создание Генплана реконструкции и развития столицы. В нем приняло участие 160 архитекторов, в том числе немало зарубежных. В окончательном выборе, который был осуществлен, сыграли свою роль и влияние Корбюзье (транспорт – бог города!), и позиция ряда градостроителей, произведших произвольную и субъективную переоценку художественных и исторических ценностей в городской архитектуре.

И. Э. Грабарь был не одинок в отрицании значения всех памятников XVII века (по принципу простой временной принадлежности), как и в замысле организации продажи русских икон и произведений живописи за рубежом. В июле 1935 года Генплан был утвержден.

Время показало, что идеи коммунизма в повседневной практике часто не соответствовали конкретным действиям тех, кто на словах собирался претворять их в жизнь. Генплан 1935-го – один из ярких тому примеров. Но если идеи тех, кто прикрывался красными знаменами, сегодня критикуются, то ошибки исполнителей другой политической окраски в наши дни слишком часто, получают второе дыхание.

Конечно, нельзя не возмущаться внедрявшейся идеей сноса ГУМа и расширения Красной площади чуть ли не на всю территорию Китай-города, проектируемым сносом правой стороны Варварки (со стороны гостиницы «Россия»), той же четной стороны Петровки (включая Высокопетровский монастырь) и Большой Дмитровки. Но у нас на глазах осуществился снос правой стороны Большой Якиманки. Усиленно разрабатываются все те же печально знаменитые кольцевые магистрали. Имеет хождение проект, по которому Новый Арбат должен обрасти по сторонам фонтанами и бассейнами, причудливыми арками, потому что новая изобретенная ипостась Москвы – курортный город.

В канву Генплана 1935 года входил и Дворец Советов, несомненно, оригинальное по архитектуре и инженерным задачам сооружение. Ошибочным, однако, оказался выбор места для него. Хотя авторы проекта и руководители страны исходили из тех же соображений, что в свое время Николай I и архитектор К. А. Тон, – о географическом центре городского ансамбля. На Дворец Советов предполагалось сориентировать все городские магистрали.

Отказ от строительства Дворца Советов после окончания Великой Отечественной был как бы компенсирован сооружением семи московских высоток (1948-1954).

ОБЩАЯ МЕЧТА

Я много смотрел, и наблюдал в Москве: вы имеете

у себя ряд академиков, так же убеленных сединами, как

и наши. И вы имеете молодежь, какую все народы

счастливы были иметь. (Отметьте, что кое-кто из вашей молодежи имеет седые волосы.)

Вы действуете, что очень редко на земле в наше время.

Корбюзье. Из письма в Москву

Вторая половина 1950-х – это Кутузовский, Комсомольский проспекты, Новый Арбат в Москве, Лужники. А на переломе 1960-х – гостиница «Юность», кинотеатр «Россия», Кремлевский дворец съездов и почти сразу Дворец пионеров на Воробьевых горах. Не говоря о массовом жилищном строительстве. Это время ключей от отдельных квартир. В хрущевках, в тесноте, с минимальным комфортом, неудобным сообщением, но отдельных! И так во всех городах.

Как и санкционированное Хрущевым уничтожение церквей сотнями и тысячами. Как и проблема с памятниками, которые оказываются на пути набирающих разворот и скорость строителей. Над тем, чтобы совместить все стороны процесса и потребностей развития культуры, никто по-настоящему не задумывался. В государственных учреждениях. Но в творческой среде эти проблемы приобретали исключительную остроту.

Образцы истории, сознание ценности их материальных

свидетельств и ощущение грандиозной страны и народа, одержавшего величайшую в истории человечества победу. Вопросы технического прогресса и экологического тупика – в будущем.

Проблема комфортности общественной и личной, которая бы не нуждалась в постоянном обновлении, по крайней мере, на ближайшие 150 – 200 лет. Проблема коммуникаций коммунального обслуживания, отбравшая у города всегда слишком много средств. Все это требовало кардинального, причем общего решения. И одним из наиболее убедительных примеров служили московские памятники: если отдельные из них и удавалось буквально спасать, единое историческое целое Москва скоро перестала бы представлять.

Общая совокупность московских градостроительных проблем увлекает мастеров, которых объединяло направление «Новая реальность». Именно мастеров, потому что в «Новую реальность» входили и архитекторы, и живописцы, и скульпторы, и дизайнеры, и военные строители. Голос времени воспринимался представителями всех создающих профессий.

Идея «Города за облаками» принадлежала руководителю направления живописцу Э. М. Белютину. И – одареннейшему русскому инженеру-конструктору Н. В. Никитину. Никитин только что принимал участие в строительстве «Лужников», комплекса университетских зданий на Воробьевых горах и закончил сооружение Останкинской телебашни.

Идея захватила его, как, впрочем, и архитектора Леонида Павлова. Расчеты свидетельствовали о реальности замысла, а творческие перспективы, с ней связанные, не могли не увлечь. В творческую группу вошла целая плеяда молодых архитекторов. Многие были известны своими реализованными проектами. Так, Р. Ф. Голышко (1931 – 1980) строит здания учебных заведений

в странах народных демократий и во Вьетнаме. Визитной карточкой В. П. Грищенко (1932 – 2002) можно назвать гостиницу «Киев» на Крещатике, в столице Украины. В. А. Сомов – неоднократный участник международных конкурсов на театральные здания, автор театров в Новгороде Великом и в Комсомольске-на-Амуре. Среди разработчиков идеи мастера тяготеющей к монументальным и вместе с тем эмоционально напряженными решениями живописи В. В. Булдаков, Н. З. Левянт, И. Н. Шмелева, А. В. Строчилин, М. В. Филиппова, Б. В. Мионов (1937 – 2002). Всего около ста человек.

ИДЕЯ

В этом проекте меня больше всего увлекает возможность

возникновения нового, никогда еще не испытывавшего

цельми толпами самоощущения человека.

Мишель Рагон

Экономическая оправданность строительства повышенной этажности в большом, тем более столичном городе становится очевидной еще в начале нашего столетия. До сих пор остается по многим параметрам образцовым 11-этажный дом в Большом Гнезниковском переулке.

Тема высотного строительства стала актуальной в связи с намечавшимся строительством Дворца Советов. Его проектируемая высота – 416 метров (из которых 100 метров составляла высота статуи Ленина) – на 33 метра превосходила Эмпайр-стейт-билдинг в Нью-Йорке и тем более Эйфелеву башню (300 метров). Важно отметить, что конструкторы и строительная промышленность готовы были к взятию подобной высоты, что

в полной мере подтвердили послевоенные постройки: гостиница «Украина» (200 метров со шпилем), здание Московского университета (в центральной части – 318 метров, Никитинская телебашня в Останкине и вовсе – 540).

Проект «Новой реальности» предлагал взметнуть новый город над старым на высоту в среднем около тысячи метров. Этим в первую очередь решался вопрос здоровья людей. Они избавлялись от тяжелого воздуха городских улиц, отравленного выхлопными газами и выбросами предприятий. Вместе с тем резко увеличивалось количество солнечных часов для каждого, сокращаемое городским смогом.

Поднять город означало соорудить в районе Кольцевой дороги двадцать зданий целевого назначения – отдельно для жилья, отдельно для разного рода учреждений. Вынесенные далеко в сторону от исторически сложившегося города, эти здания сочетались с единственным высотным сооружением в самой Москве – Дворцом мира в районе Даниловской площади. Задуманные из промстекла разных оттенков, к тому же подсвечиваемые в темные часы суток, высотные здания могли создать ощущение многокрасочного, словно бесконечно расширившегося в своих границах мира человеческого познания и человеческих ощущений. «Город, в котором не будет будничных дней, – напишет известный французский критик и историк архитектуры Мишель Рагон, – не будет и просто грустных». «Мир, которому невозможно не радоваться», – заметит знаменитый польский архитектор профессор Ян Богуславский, кстати сказать, построивший нынешний комплекс польского посольства в Москве и восстановивший Королевский замок в Варшаве. Одним из самых деятельных болельщиков-консультантов во все время работы над проектом был профессор Л. Н. Павлов (автор выходящего на Георгиевский

переулок второго здания нынешней Государственной Думы).

Что касается технических параметров, проект предполагал комплексное решение градостроительных проблем, включая транспорт, коммуникации и техническое обслуживание. Дворец мира задуман как резиденция правительства страны с соответствующей системой рабочих помещений, зала для собраний (а также концертных и спортивных мероприятий) на 100 тысяч мест, зала для съездов – на 25 тысяч человек. Здесь же проектируется библиотека, превосходящая по размерам библиотеку американского сената, служба связи и обеспечения. По своей конфигурации Дворец мира представляет стеклянный шар диаметром 700 метров, опирающийся на пять (по числу материков на планете и частей света) пилонов. Каждый пилон, имея высоту 600 метров, рассчитан на размещение в нем правительственных и государственных учреждений и министерств.

Подобное объединение значительно упростило бы общение между собой отдельных институтов, сократило затраты на их обслуживание.

Под Дворцом мира размещаются подземные гаражи на необходимое количество машин. Сюда же подводится линия метрополитена.

По Камер-Коллежскому Валу располагаются гостиницы, банки и офисы крупнейших фирм. Высота каждого здания равна высоте пилонов Дворца мира, и вместимость его независимо от конкретного предназначения определяется 25 тысячами человек. Фирмы и банки могут выступать арендаторами суперсовременных и оборудованных по последнему слову техники помещений, в которых технически проще поддерживать соответствующие растущим требованиям условия производственного комфорта. Тем более это относится к гостиницам, раздроб-

ленность которых создает все новые сложности в сфере услуг и ведет к росту цен за эти услуги.

Между Камер-Коллежским Валом и Московской кольцевой дорогой располагаются высотные здания, которые вмещают научно-исследовательские учреждения, учебные институты и больницы. Высота этих зданий повышается до тысячи метров, каждое из них рассчитано на обслуживание 75 тысяч человек.

Что же касается жилых домов, то они отступают еще дальше от центра города – на пересечение основных входящих в город автодорог и Московской кольцевой. Их высота достигает 1500 метров, и каждый из них представляет жилой, полностью обеспечивающий себя комплекс на 100 тысяч жителей. Рядом с квартирными секциями располагаются дошкольные учреждения, школы, магазины, кафе-кухни, дискотеки, зоны тихого отдыха, лечебные учреждения – все то, что составляет сферу наиболее полного и комфортного обслуживания. И это позволяет в значительной степени решить проблему необходимого общения старшего и младшего поколений. Под всеми зданиями – подземные гаражи.

Особым разделом проекта явилось решение транспортных развязок, как внутригородских, так и рассчитанных на прибывающих в город гостей. Весь ансамбль высотных зданий должен быть связан линиями метрополитена. Вместе с тем вся транспортная система Москвы выводится на новую кольцевую дорогу в 50 километрах от города. По идее, именно на ней пассажирские и товарные поезда, а также грузовой автотранспорт должны перегружаться на собственно московскую монорельсовую дорогу, а затем на пассажирские и грузовые станции метрополитена.

Один из организаторов французского Сопротивления

времен гитлеризма, писатель и эссеист Жан Кассу написал о людях, которые могли бы жить в «Городе за облаками»: «Уверен, это будут по-иному воспринимающие мир и окружающую жизнь люди, которым доведется родиться и жить в задуманных вами домах. Выше птичьего полета, на уровне горных вершин. Это масштаб наступающего тысячелетия, к которому мы так жестоко и по-варварски подходим. Ничего не поделаешь – история всегда права».

ПРАВОТА ИСТОРИИ

Я на дома как на живых людей смотрел: вы видели, вы знаете...

В. И. Суриков

Между тем после Великой Отечественной войны идеи все новых и новых генпланов продолжали сменять одна другую. В 1951-м появляется так называемый 10-летний план реконструкции, руководимый Д. Н. Чечулиным, и учреждается институт магистральных архитекторов (Моспроект). В 1966-м были обнаружены технико-экономические основы нового генплана. Спустя пять лет правительство утвердило Генплан развития Москвы на ближайшие 25 – 30 лет.

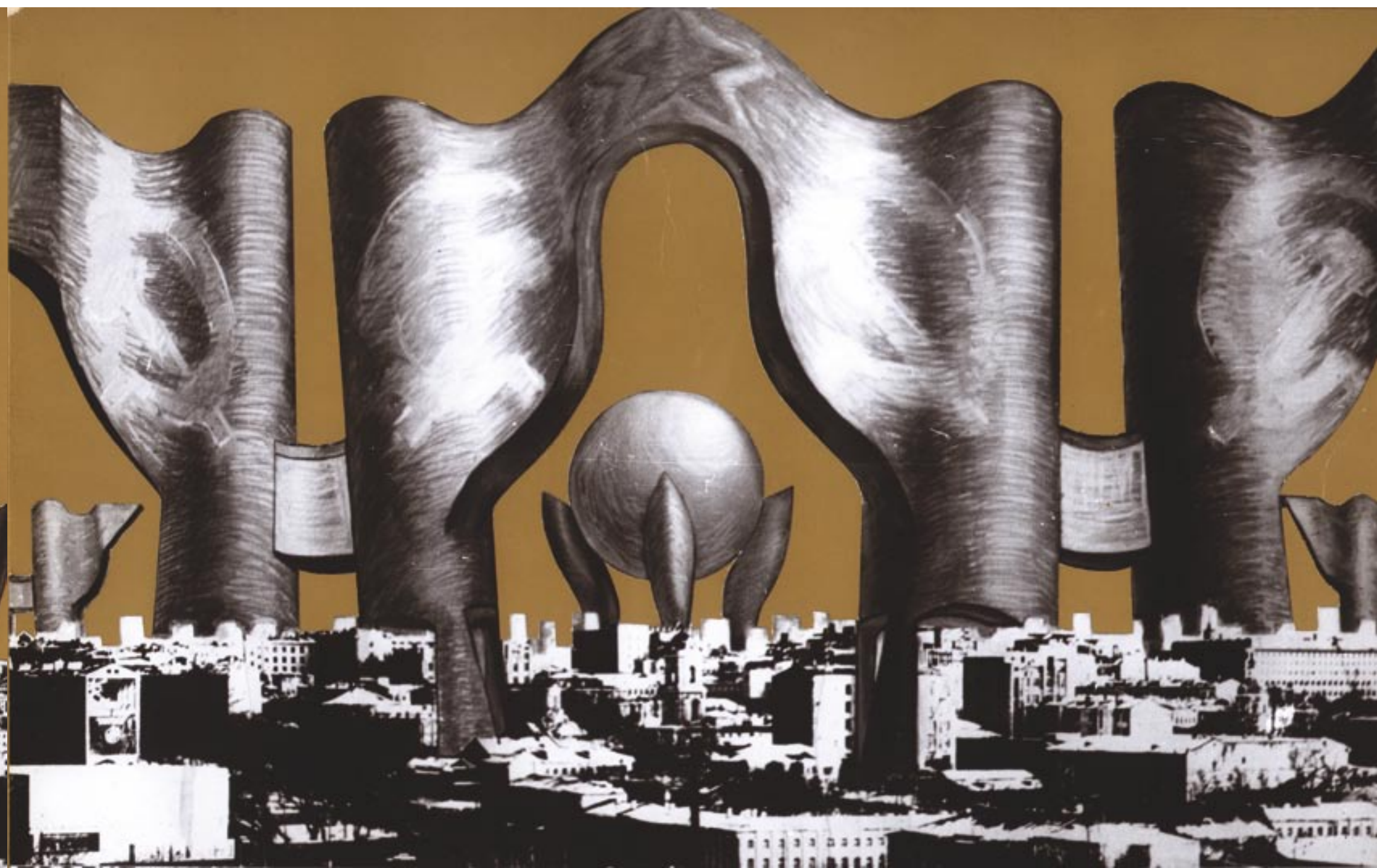
Непосредственная разработка идеи «Новой реальности» началась на рубеже 60 – 70-х годов. Проект был закончен в 1974 году.

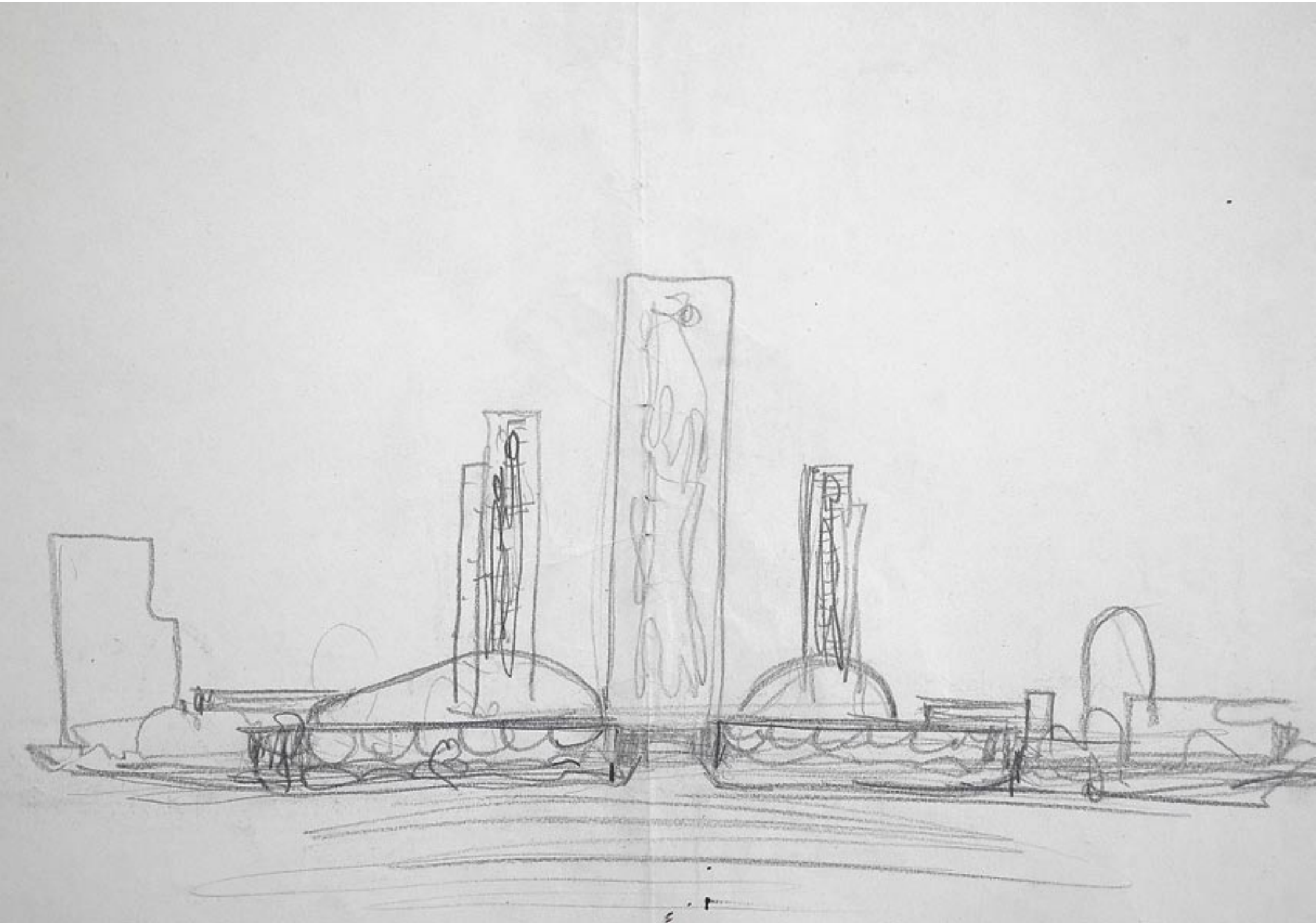
За прошедшие четверть века изменилось слишком многое, и прежде всего условия осуществления любого проекта. Стал ли он, безусловно, нереальным? На это есть ответ в работах Корбюзье: «Кто будет платить за постройку этих огромных деловых зданий? Пользующиеся ими. Их в Париже легион – тех, кто пойдет на покупку под конторы 50, 100, 200, 1000 квадрат-

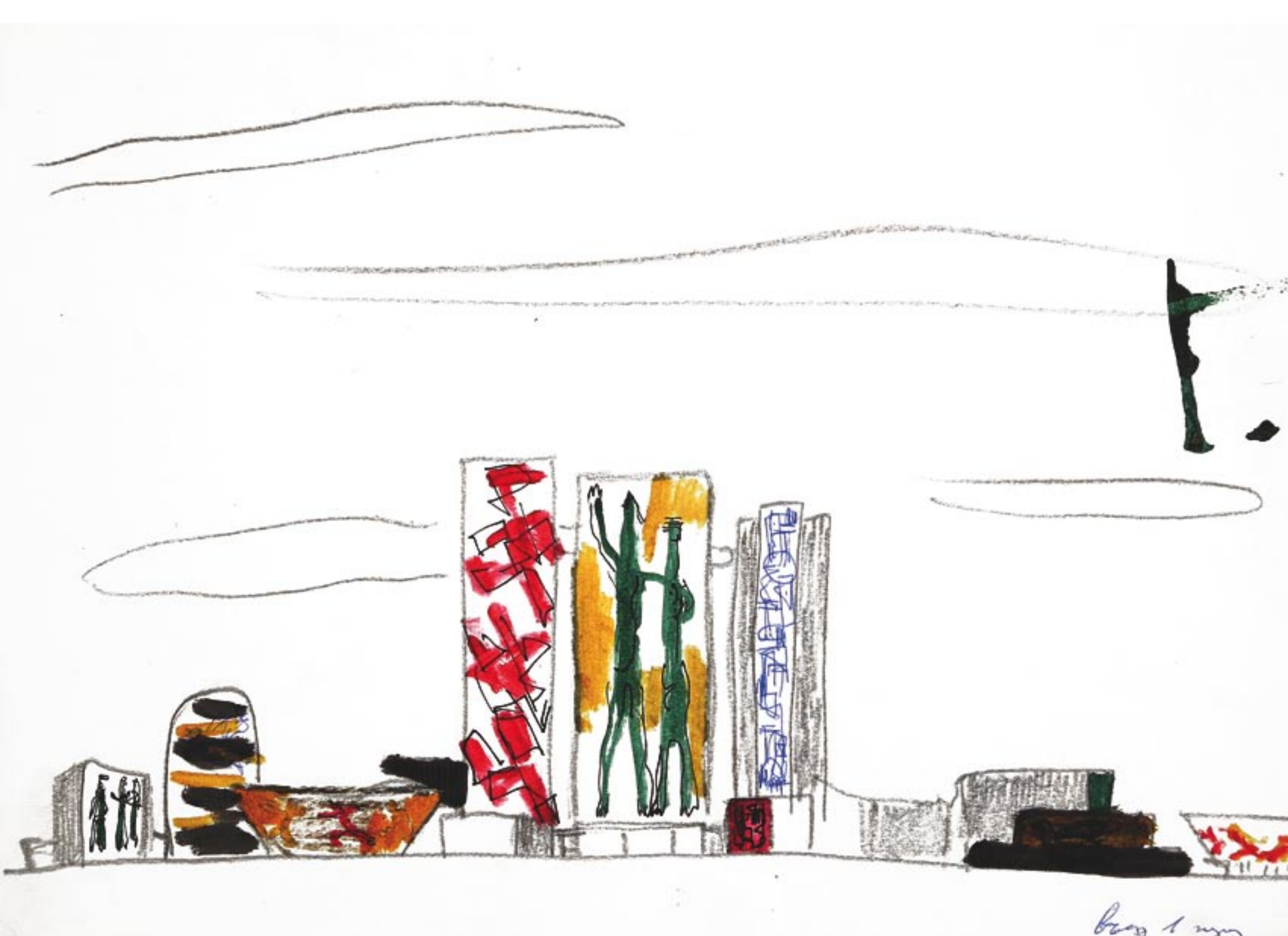


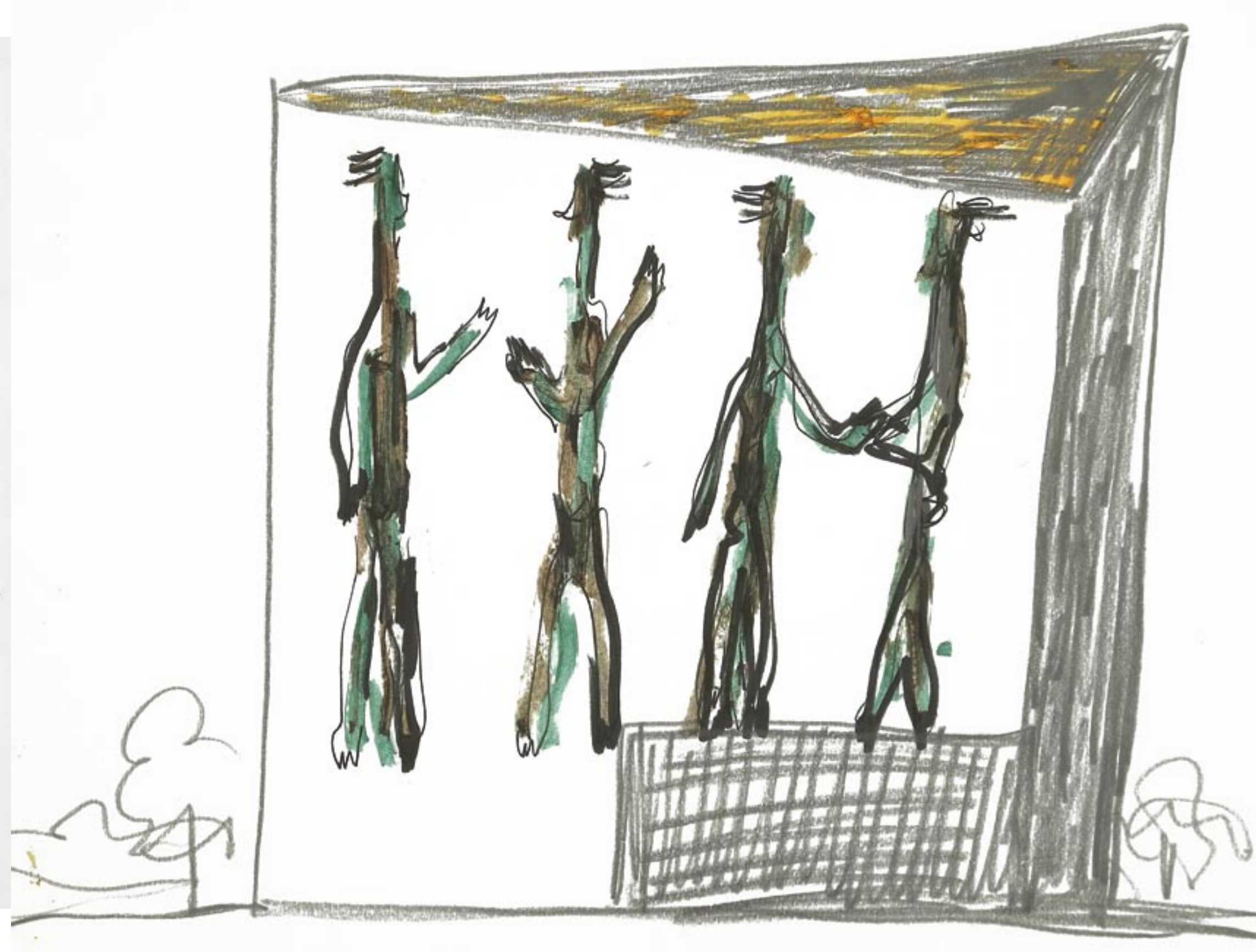
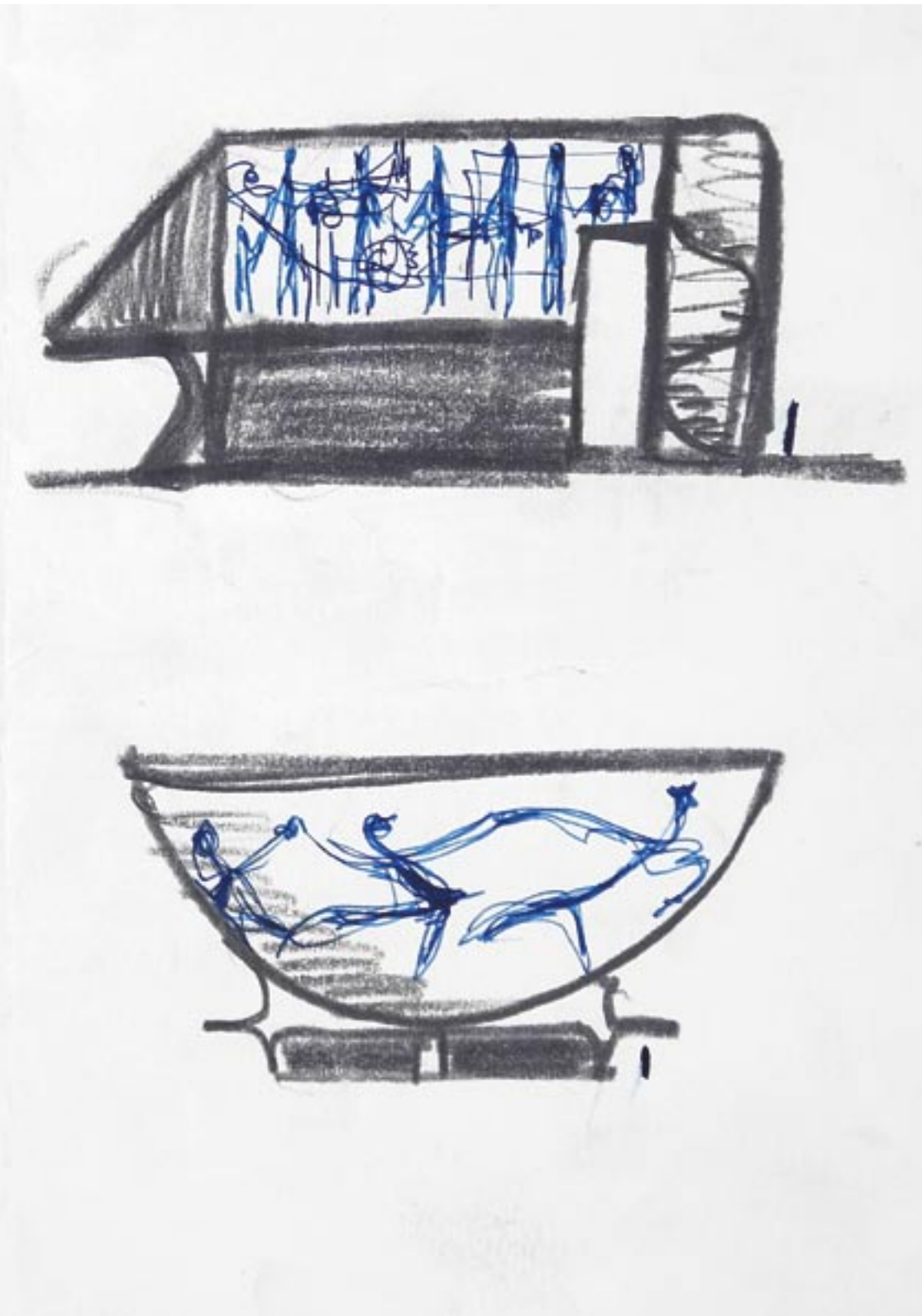
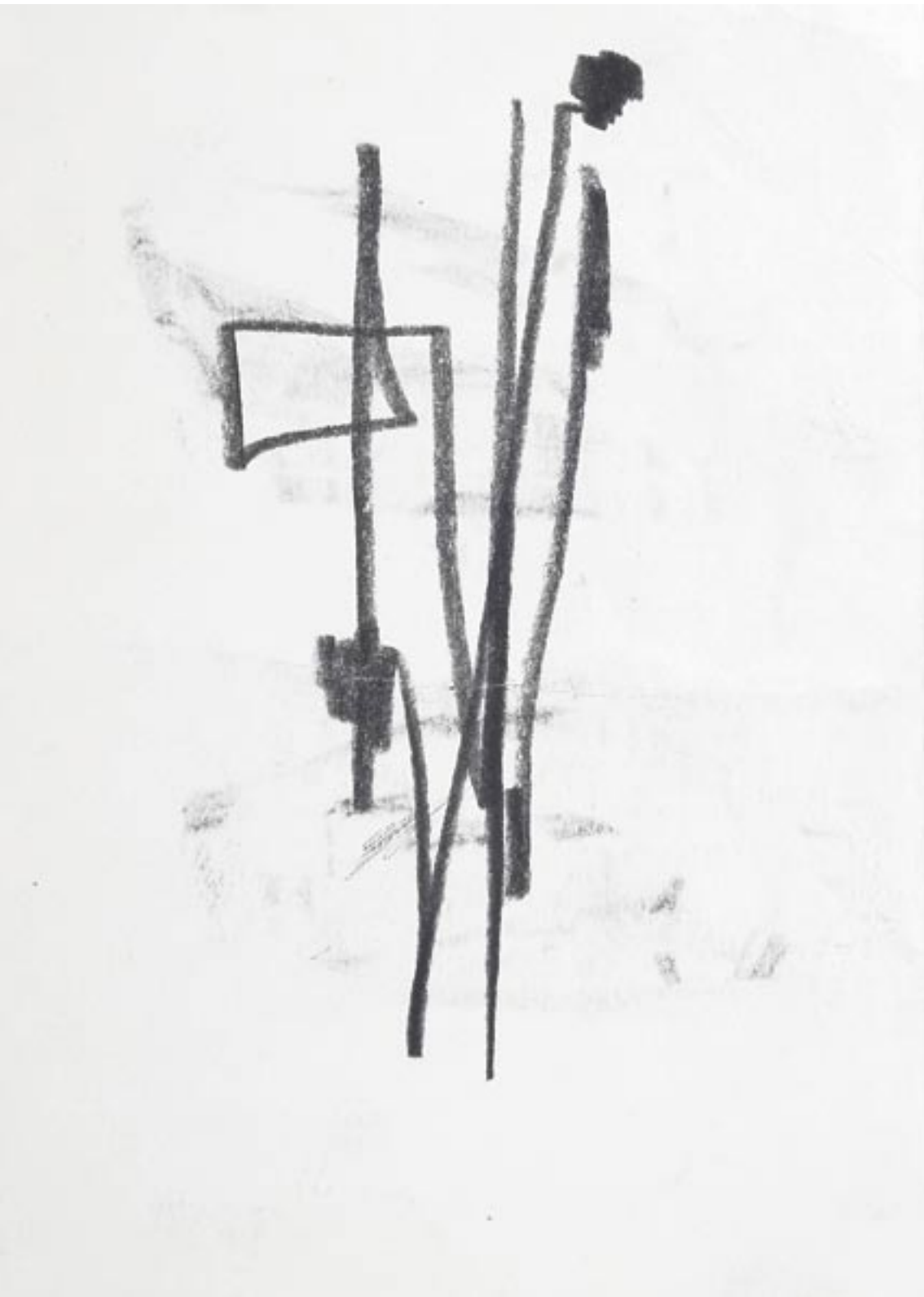
ных метров площади. Собственниками небоскребов и являются пользующиеся ими. Однако есть очень много таких, кто не может располагать капиталами, представляющими часть их собственности в небоскребах... Тогда они являются только съемщиками». Точку зрения Корбюзье разделяли многие из его современников: поставить в центре Парижа 20 небоскребов – значит защитить город от варварских разрушений. В конце концов, все эти абсолютно актуальные для наших дней и финансовой ситуации предложения еще в 1933 году были опубликованы в Москве в переводе классического труда зодчего – «Планировка города».

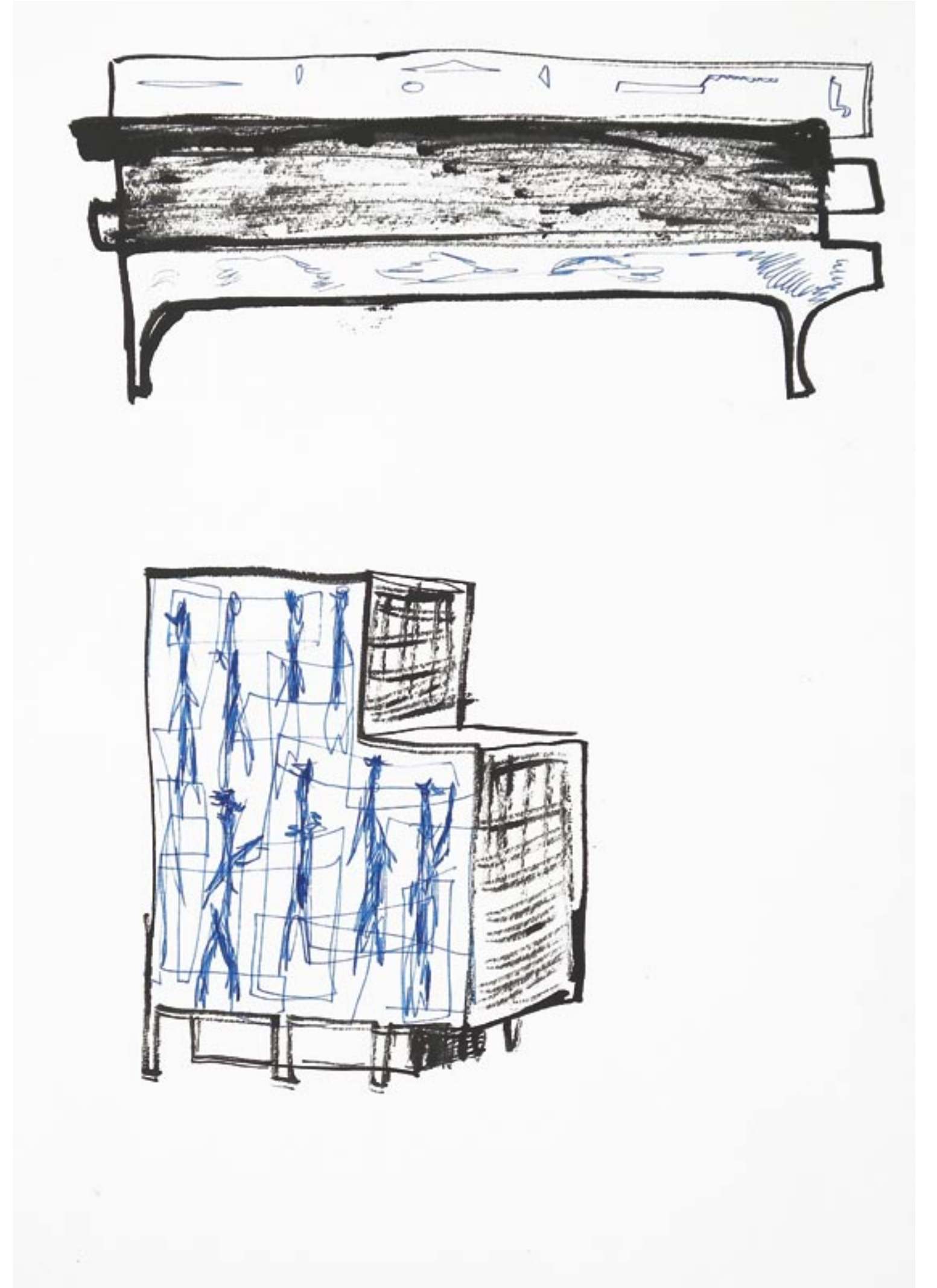
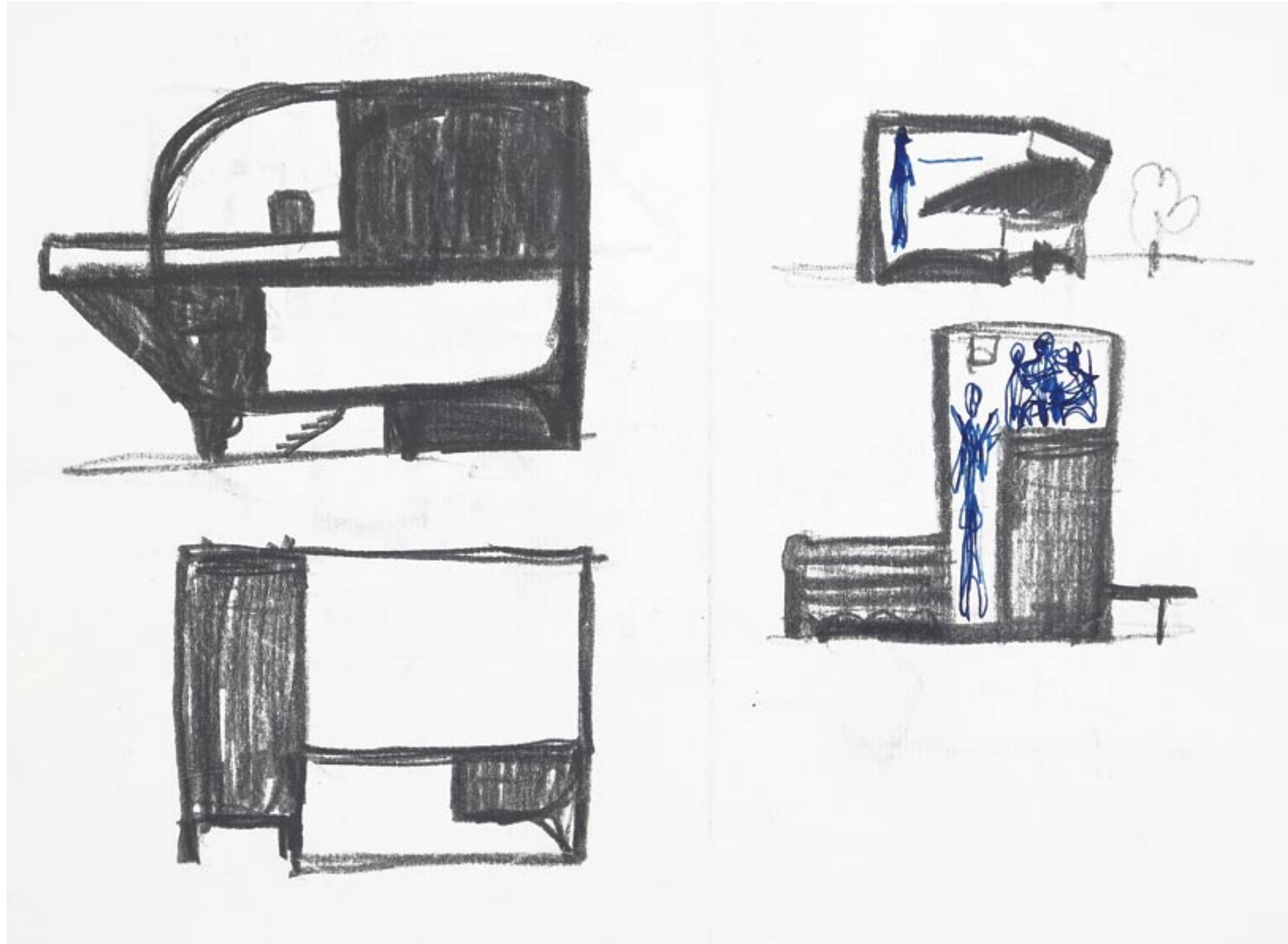
Недавно в печати появилось выражение: «Москва – город неосуществленных проектов». Если это и правда, то нельзя забывать, что неосуществленные архитектурные проекты входят в историю архитектуры и оказывают на нее самое непосредственное влияние. Так было во Франции с гениальным Леду, с тем же Корбюзье или нашим Константином Мельниковым. Так или иначе, они становятся выражением творческого потенциала города, национальной культуры и представлений о человеке. Пожалуй, для России это всегда было и остается главным – Человек.

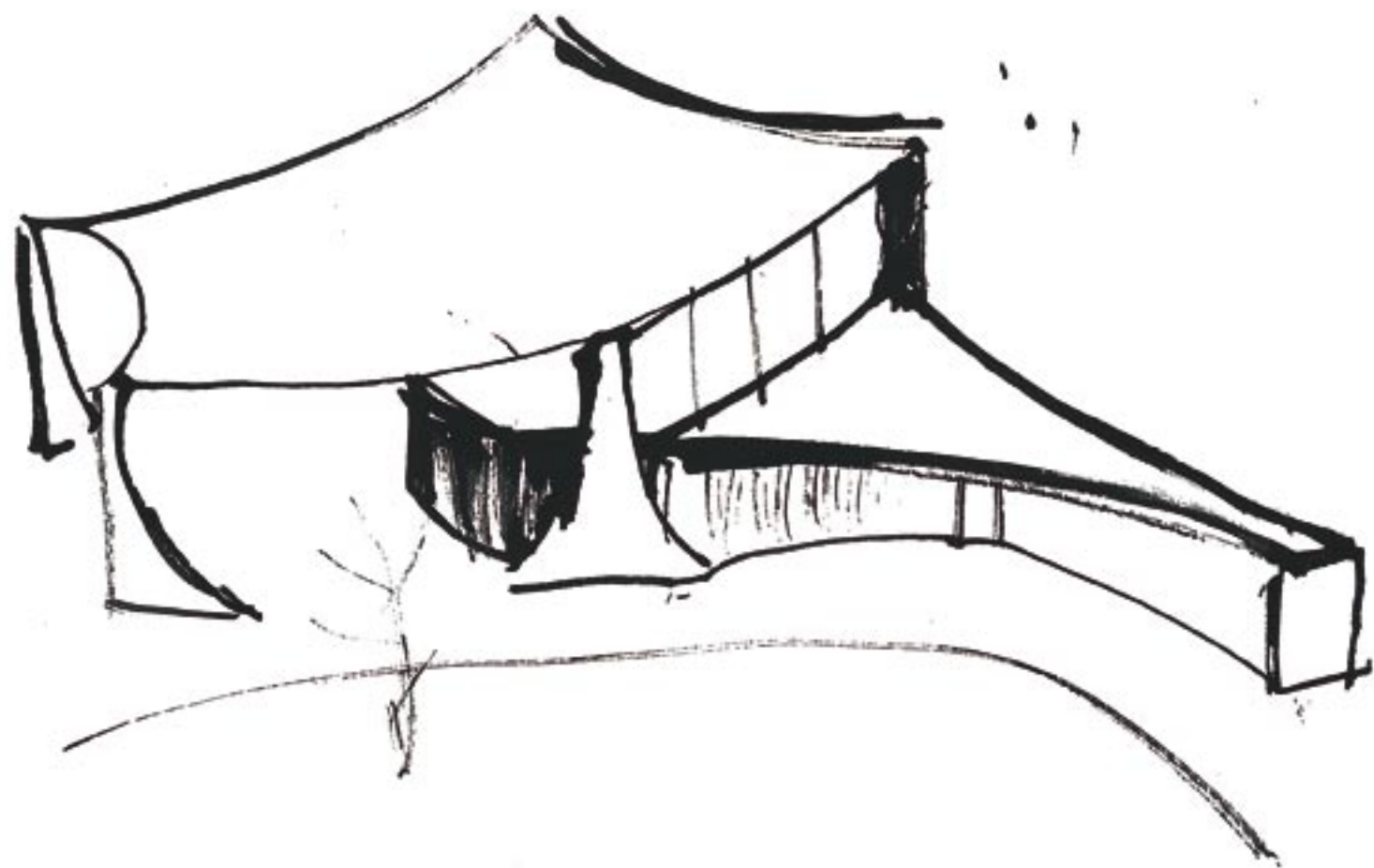
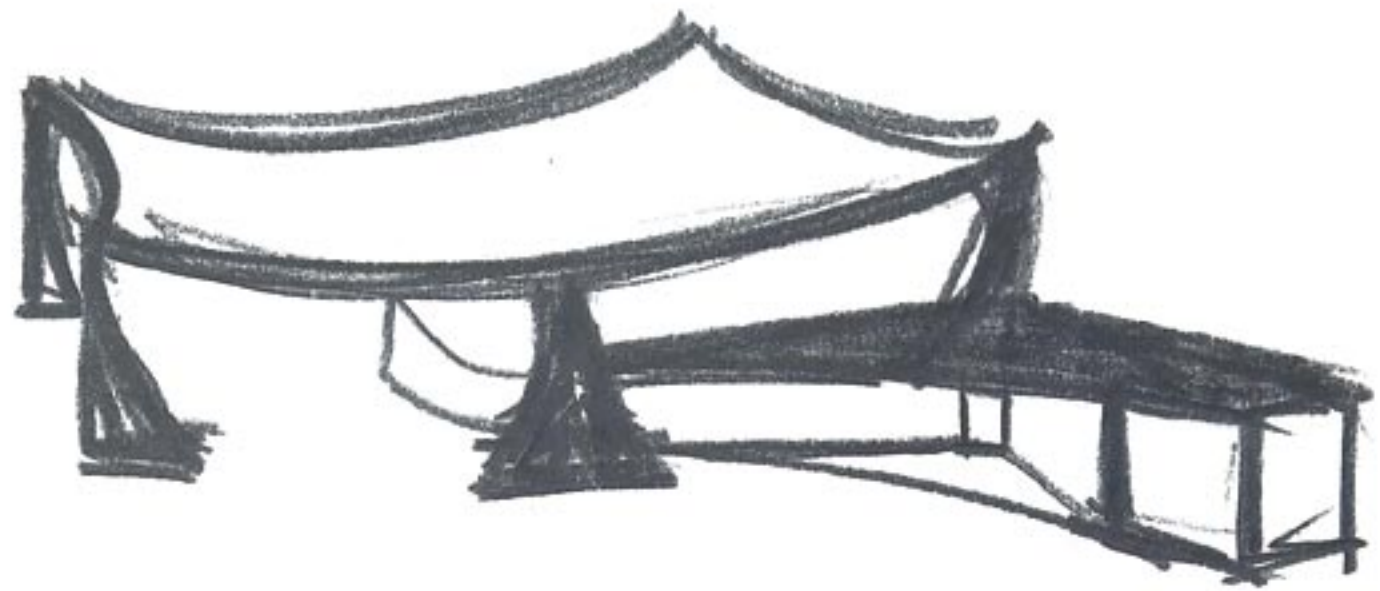


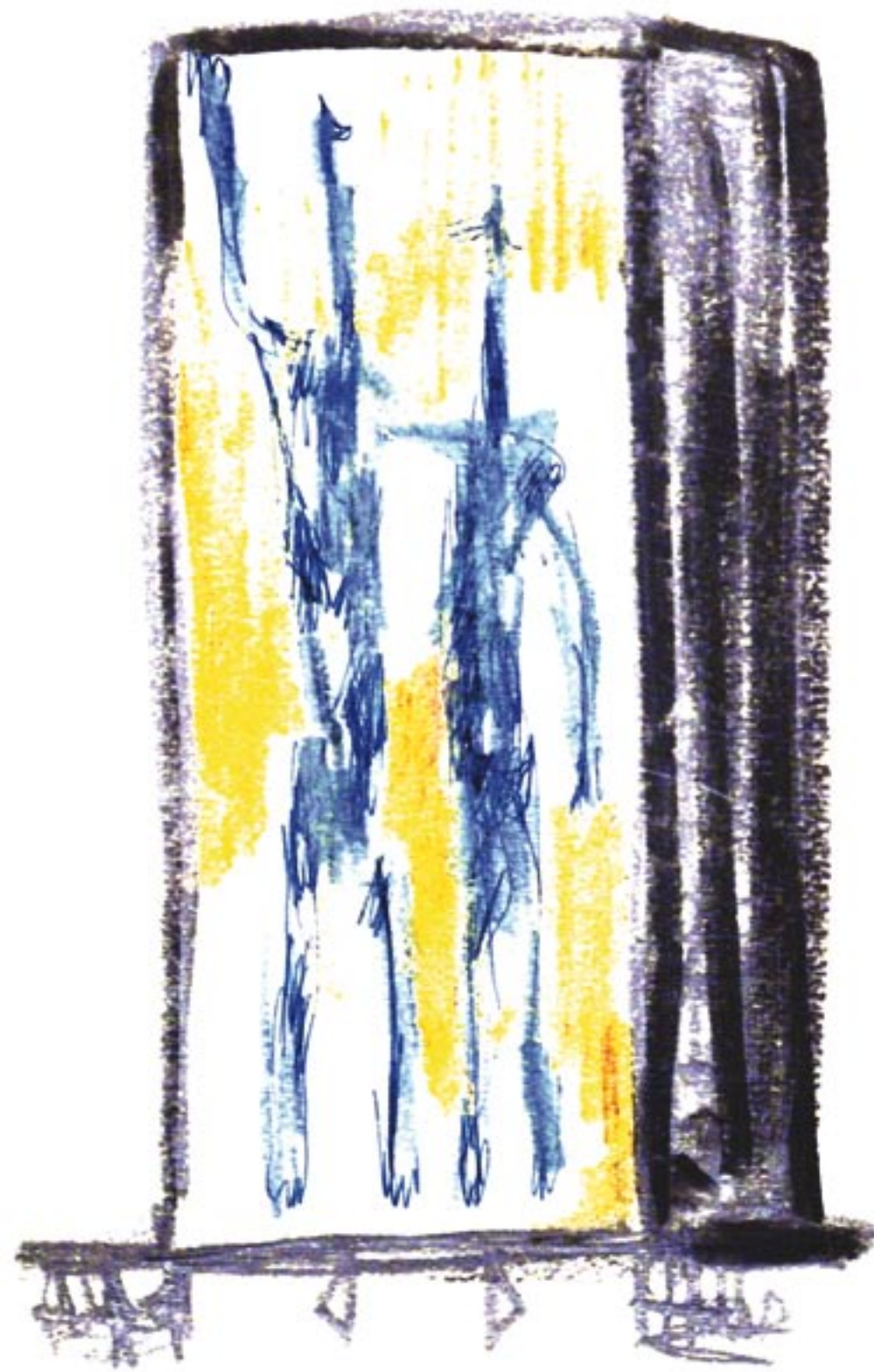
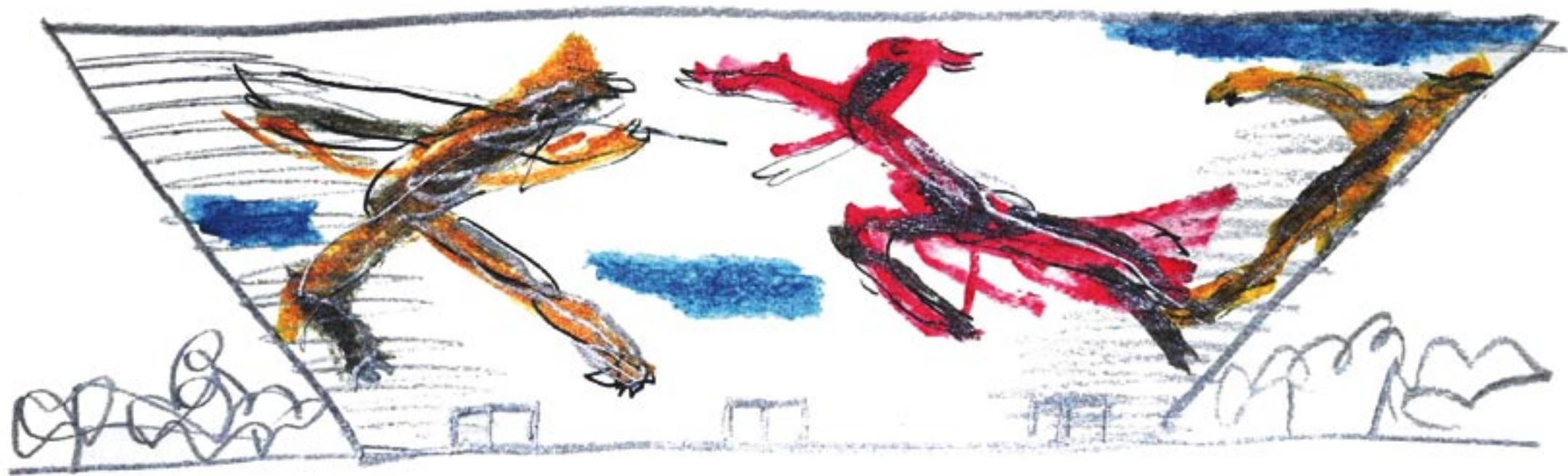


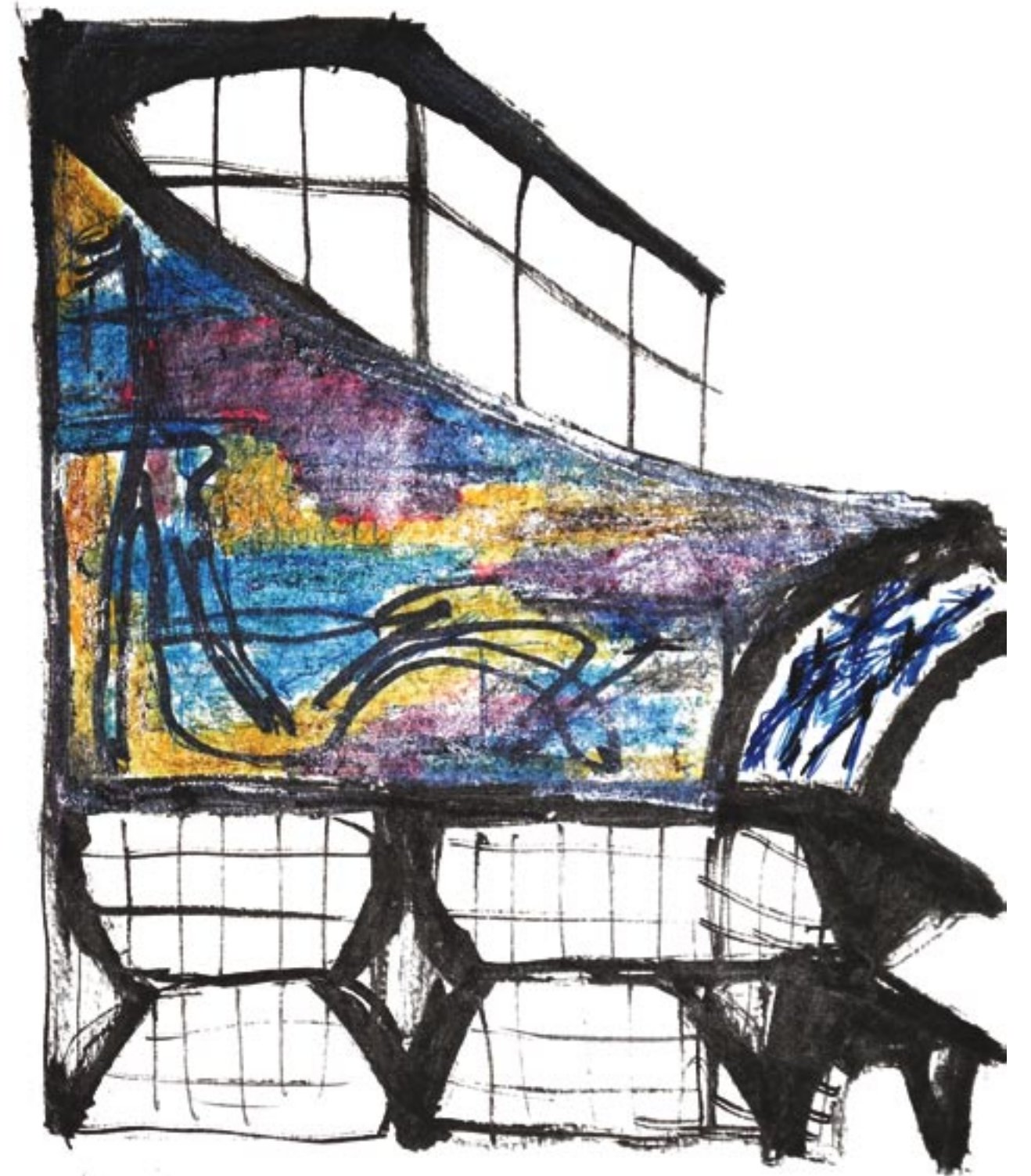






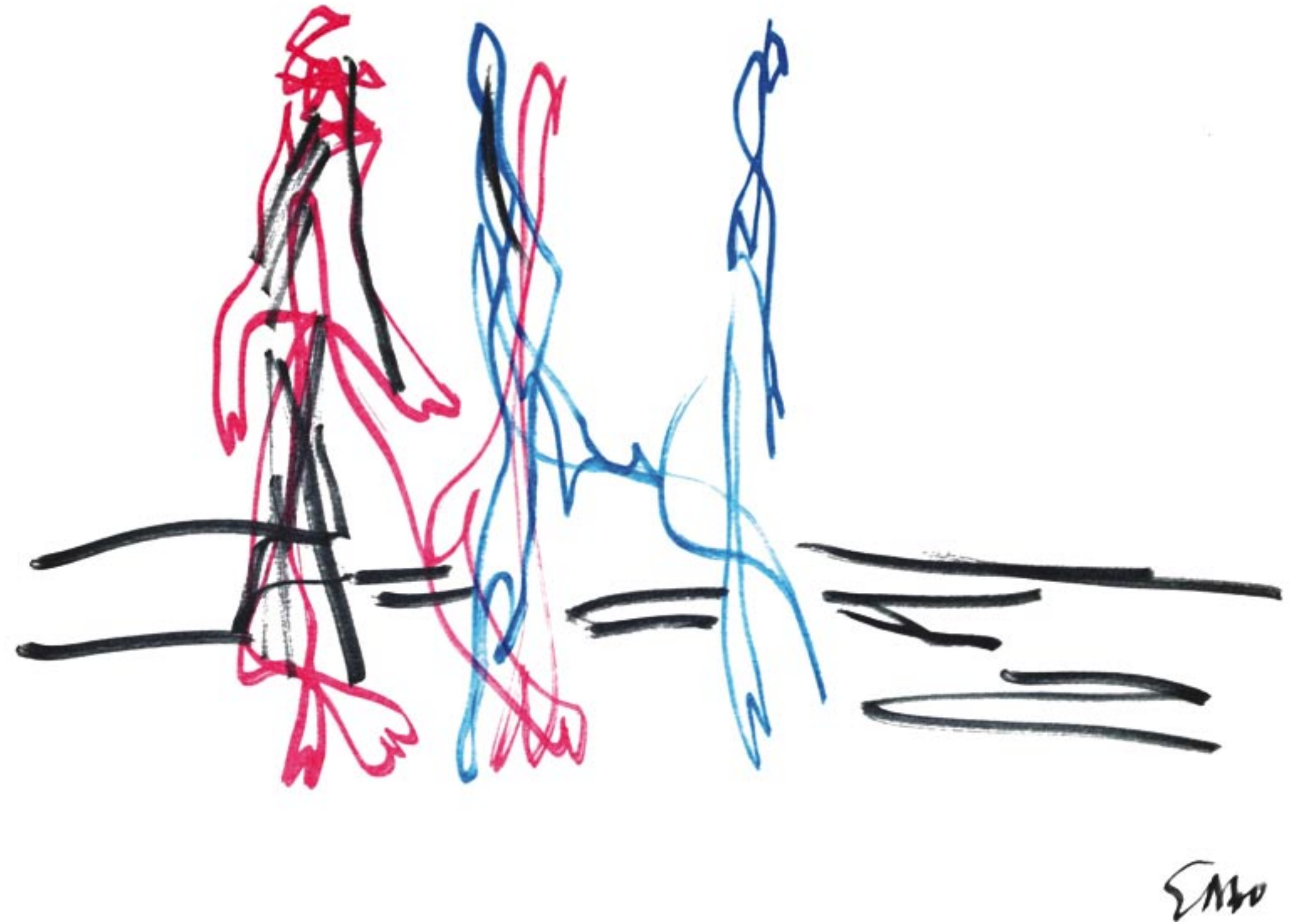
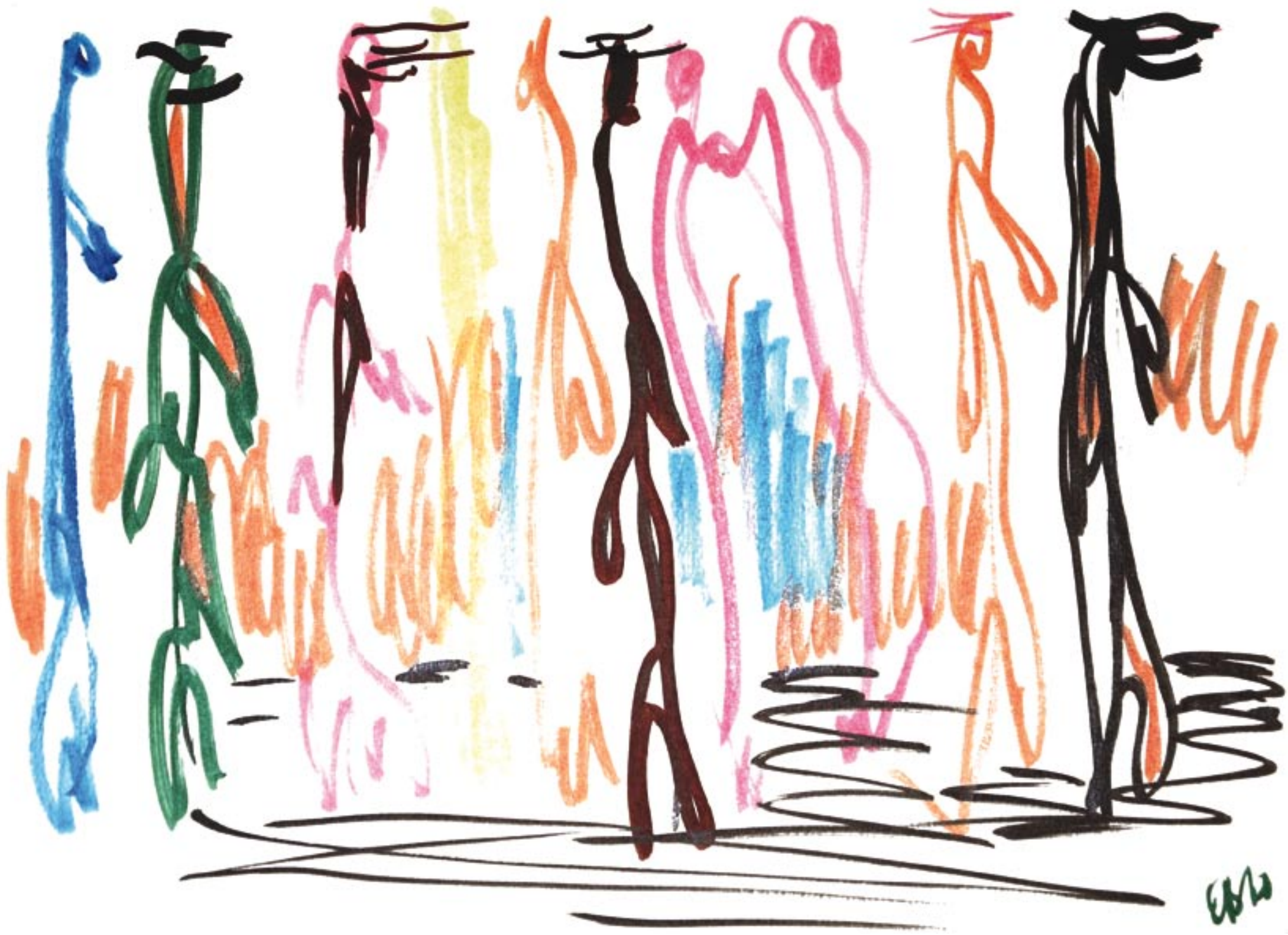


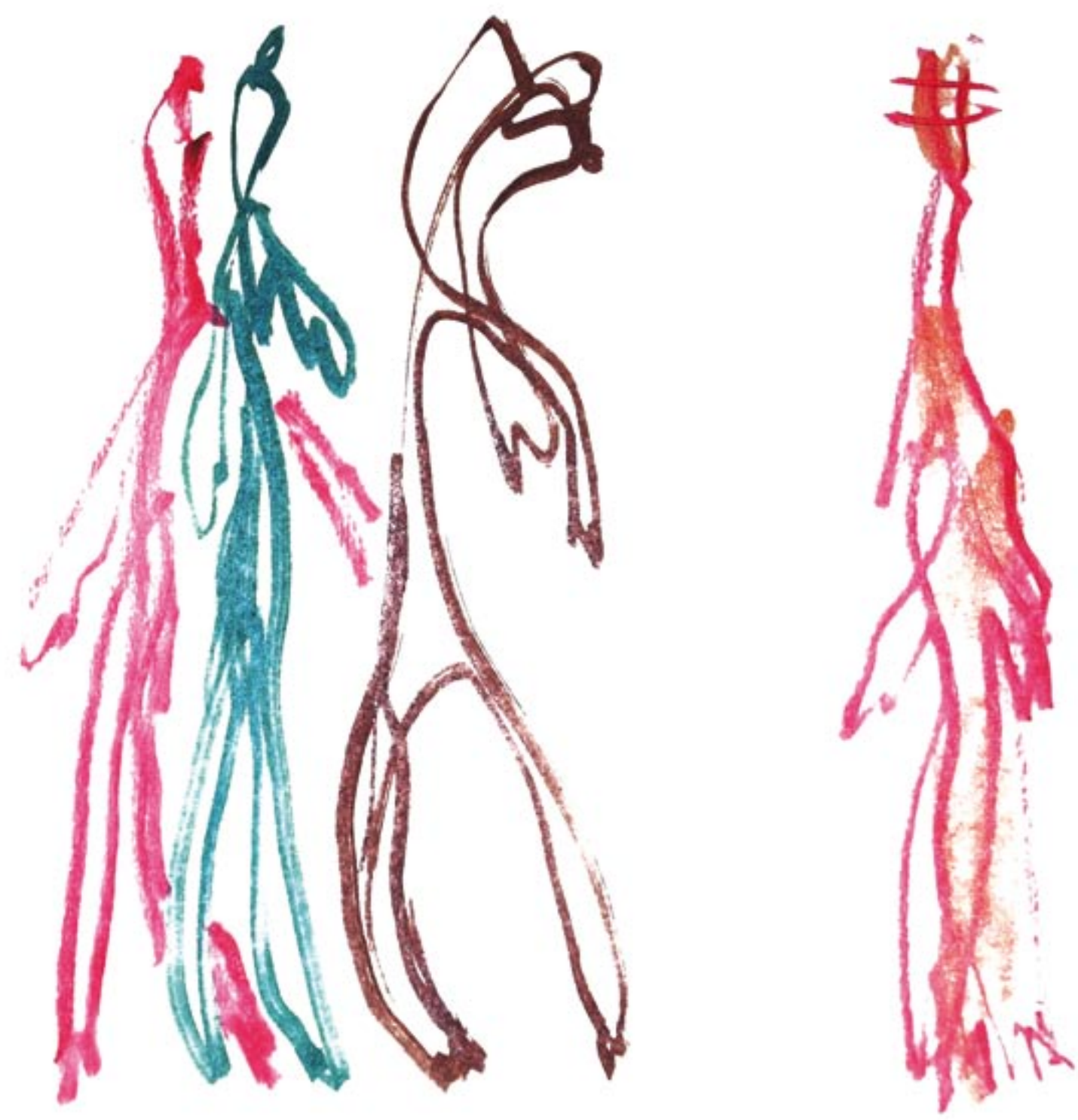
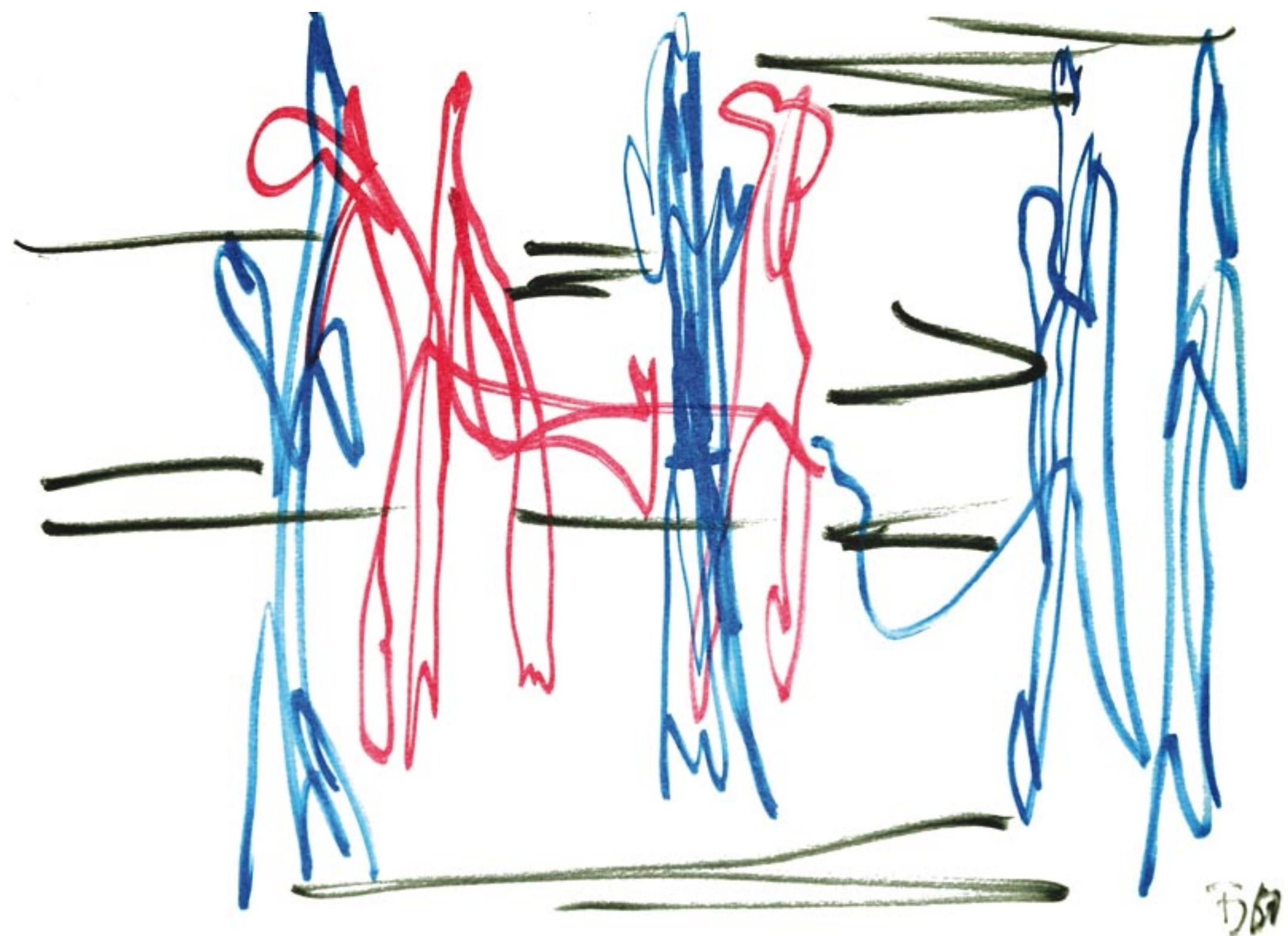






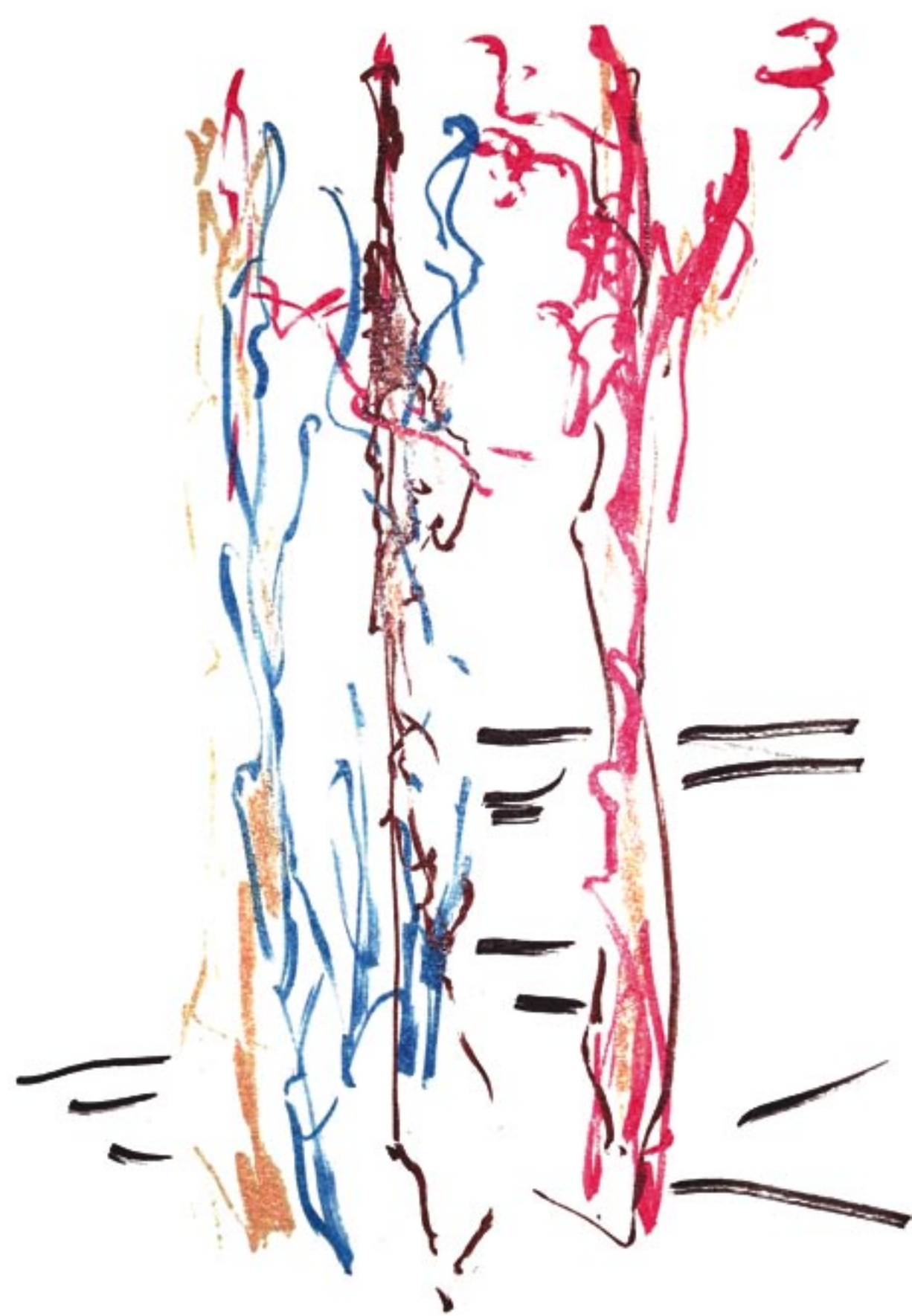




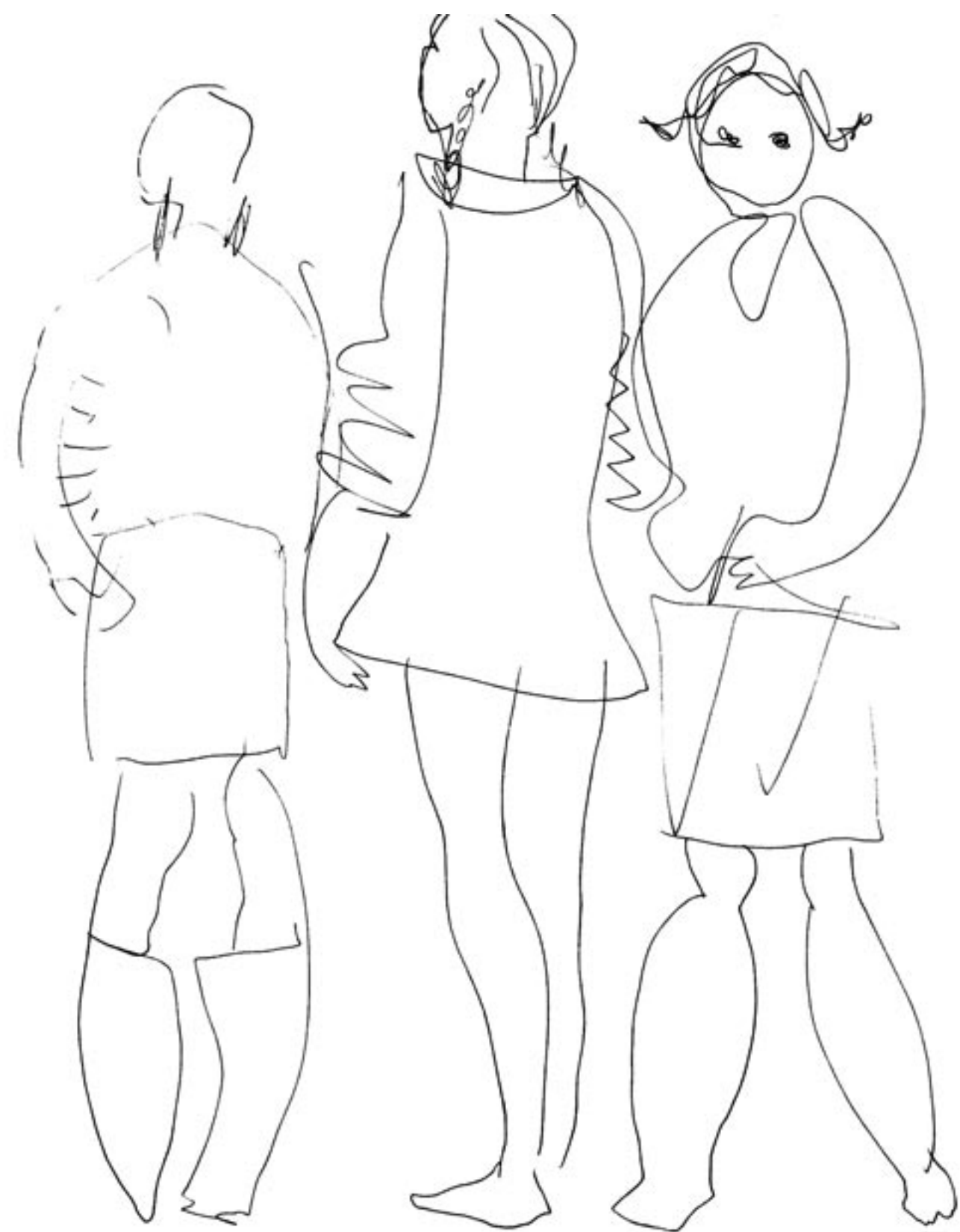




09/50







Наукограды [Нина Молева]

... А робяты нам нужны свои, всем надобностям обученные, потому что каждому от роду положено на своей земле жить и за свою землю стоять.

Петр I. 1697

СКОЛКОВО, СЛОВО ИСТОРИИ

Лежала здесь во второй половине XVI столетия «государева порозжая земля», а в далеком Пскове только начинал свою государеву службу обыкновенный подъячий по имени Федоров Второй Григорий. Не был Григорий ни родовитым, ни поддержанным семейными связями, за то, по выражению современников, «крепко хватистым». При Иване Грозном описывал среди прочих крепость Орешек и сумел оказаться дьяком во Пскове. После кончины «страшного царя» «показался» фактическому правителю государства Борису Годунову, не возражавшему против его перевода в Великий Новгород в качестве дьяка, одновременно стало расти и состояние Григория. Одно за другим он «прикупает» поместья раз от раза все ближе к Москве пока не добирается и до Сколково, в котором строит деревянную Рождественскую

церковь, а для утверждения своего рода вносит в московский кремлевский собор на вечное поминовение «по себе и по своих родителей» 30 рублей.

Вот только прямых наследников дьяк по себе не оставил, и когда скончался в 1596 году, Сколково поделил между несколькими племянниками, так что выросли здесь три «вотчинниковых двора» с «деловыми людьми» – дворовыми всего-навсего семью крестьянами в четырех крестьянских и трех бобыльских дворах. Зато следующее поколение оказалось близким к царскому двору. Был здесь и князь Петр Мосальский, и чрезвычайно влиятельный дьяк Петр Алексеевич Третьяков.

На примере Петра Третьякова можно судить, каким оно было в действительности Смутное время. При появлении

Лжедмитрия I Третьяков «у его руки» становится дьяком Посольского, затем Разрядного приказов. За новгородский поход «сумнительный царь» жалует Третьякова (ставшего в одночасье думным дьяком) вотчиной в Ростове и должностью в Поместном приказе.

Состоялось это назначение в январе 1610-го, а уже в ноябре думной дьяк целует крест королевичу Владиславу и «приносит ему вину». В январе 1612-го Третьяков вместе с боярами скрепляет увещательную грамоту в Кострому и Ярославль, чтобы подчинились Владиславу, а в ноябре того же года оказывается в ополчении Трубецкого и Пожарского под Москвой. Избрание Михаила Романова никак не сказывается на служебных успехах Третьякова: он опять получает думное дьячество и управление ведавшим всеми иностранными делами Посольским приказом, которым ведает до самой своей смерти в 1617 году. Род его оказывается записанным в Синодик Троице-Сергиева монастыря рядом с самыми именитыми родами.

Владеть к тому времени «подправленным» и разбогатевшим Сколковым становится почетным и выгодным, так что к середине XVII столетия оно переходит к знатному и богатейшему роду Пушкиных – прямым предков великого поэта. И это со Сколковым связано знакомое всем со школьной скамьи стихотворение «Моя родословная»:

Упрямства дух нам всем подгадил:

В родню свою неукротим,

С Петром мой пращур не поладил

И был за то повешен им.

Первым владельцем Сколкова из рода Пушкиных стал Григорий Гаврилович, женатый на внучке известного опричника Ивана Грозного – Григория Грязного. Обстоятельства эти, как и

казнь пращура, обходятся нашими хрестоматийными сведениями. Абсолютное предпочтение отдается африканским корням поэта, а жаль. Григорий Гаврилович был крупным государственным деятелем времен царя Алексея Михайловича. Довелось ему служить воеводой в Пронске, но дальше ведал он Оружейным и Ствольным приказами, Золотой и Серебряной палатами, а в конце жизни значительной частью московской армии – Рейтарским приказом.

Близким лицом к царю Федору Алексеевичу, старшему брату Петра I, был унаследовавший Сколково племянник Григория Гавриловича – боярин Матвей Степанович. Но в возникшем противостоянии партии Мирославских и Нарышкиных безусловно принял сторону царевны-правительницы Софьи Алексеевны. Боярин Матвей Пушкин одинаково близок и к царю Федору Алексеевичу, и к правительнице, а когда Петр уезжает за границу в составе Великого Посольства, поддерживает сына в решении свергнуть молодого царя. Заговор составляют Цыклер, Иван Соковнин (брат погибшей в земляной тюрьме боярыни Морозовой) и Федор Матвеевич Пушкин.

Заговор был раскрыт. Федор Пушкин повешен. Его отец лишен боярского сана, всех вотчин и сослан в Енисейск. Больше – и поэт об этом знал – никто из Пушкиных не мог занимать придворных должностей и пользоваться расположением венценосца

Его пример будь нам наукой:

Не любит споров властелин...

Под гербовой моей печатью

Я кипу грамот схоронил,

Я не якшаюсь с новой знатью

И крови спесь укоротил.

Я грамотей и стихотворец,

Я Пушкин просто, не Мусин,

Я не богат, не царедворец,

Я сам большой: я мещанин.

Но, по-видимому, Петр захотел сохранить видимость добрых отношений с Пушкиным, потому что в 1699 году Сколково оказывается в руках Якова Никитича Пушкина, поспешившего избавиться от «сумнительного» владения: в 1701 году его приобретает «Алексашка» Меншиков. Меншиков лишился Сколкова вместе со всем остальным невиданным по богатству имуществом в 1727-м. Последовала ссылка в Березов и скорая кончина.

Остается вопрос: кто создавал сколковский дворец. Казалось бы, должен был Меншиков с его страстью к роскоши и стремлением во всем подражать царскому двору. Но в 1701 году у будущего «светлейшего» хватало иных забот, чем устройство подмосковной. Здесь и участие в Северной войне, и проблемы новой столицы на Неве, и необходимость (расчетливая!) всегда находиться рядом с царем. Но главное – Меншиков еще не был женат и не имел семьи. В Сколкове бывали, но не более того, сестры Арсеньевы, одна из которых лишь десятью годами позже станет его законной женой и то по требованию Петра, тогда же решившего венчаться с Екатериной, будущей императрицей.

Да и обратился бы с заказом на подмосковную «светлейший» к модному архитектору – дворец же в Сколкове по стилю относился ко временам царя Алексея Михайловича, – разве что расширил первоначальную постройку. Получается, что в основе своей Сколково было пушкинским. Потому Меншиков с такой легкостью, по некоторым косвенным свидетельствам, пред-

лагает поместье царю для размещения в нем одной из вновь открывающихся в Москве «математических», а точнее инженерных школ. Здесь же оказывается возможным разместить часть привезенных из Великого Посольства и собранных в России «раритетов» – основу первого государственного музея.

Вывод Петра по возвращении из Великого Посольства был однозначным: чтобы сделать настоящий рывок вперед, России нужны инженеры и... знакомство с основами изобразительной грамоты. Во всех открывающихся специальных учебных заведениях, в том числе медицинских, в программы включается изобразительное искусство. Если перевести на язык наших дней соображения современников Петра, человек должен подчинить себе окружающую природу путем материальных – инженерных изобретений, ощущая себя и свое место в окружающей среде с помощью живописи и рисунка. Именно из этих составляющих складывается «устройство человека в мире», к которому его побуждают силы, заложенные в каждом из нас природой.

Идея петровских товарищей о двух векторах, составляющих цельность восприятия мира, – материальном и связанном с человеческими чувствами эмоциональном, находит свое яркое проявление еще при жизни Петра. Петр тратится на приобретение музея анатомических препаратов знаменитого доктора Рюйша и одновременно пытается добиться получения для России алтаря кисти Ганса Мемлинга «Страшный суд» из Марицацкого костела Гданьска-Данцига ценой отказа от огромных репараций, которые должен был ему выплатить город.

«СТРАШНЫЙ СУД»

... А картин вели купить побольше и разных, с кораблями и полною оснасткою, как государю угодно.

Из письма русскому агенту в Голландии.1720

По-настоящему, Петр Великий не любил живописи. Или иначе – не разбирался в ней. Так утверждали документы, но они же приводили исключение – единственное и трудно объяснимое. Существовала картина, поразившая не любознательность и любопытство – чувства Петра. Речь шла о работе нидерландского мастера XV века Ганса Мемлинга. За его алтарь «Страшный суд» русский царь готов был заплатить любую цену – от денег до сложнейших дипломатических уловок.

Шел февраль 1716 года. Петр I приезжает в Гданьск, чтобы подписать мирный договор – кончилась война со шведами, встретиться с польским королем и герцогом Мекленбургским, за которого сговорил свою старшую племянницу, царевну Екатерину Иоанновну. Город торжественно и опасливо встречал монарха, которому к тому же обязан был выплатить контрибуцию за сотрудничество с проигравшими шведами.

И вот были снопы фейерверков, в наскоро сколоченном деревянном театре старинное игрище – состязание мясников на приз гуся, залихватские пляски матросов и схватки боксеров. Да, да, впервые увиденный русскими и оставивший их совершенно равнодушными бокс! Были фонтаны из вина. Был набитый птицей и дичью, целиком зажаренный бык для горожан – дипломатический ритуал приема монарха. Только Петр искал и другого. Городские укрепления, цейхгауз – арсенал, верфи, гимназии, библиотека, невиданных размеров мельница, даже городская

баня, даже тюрьма – все становилось предметом его пристального изучения. И едва ли не в последнюю очередь Марицкий собор, до которого очередь доходит через три недели после приезда, а в соборе встреча со «Страшным судом».

Нет, Петр не изливается в восторгах, не делится впечатлениями со своим окружением – он не может оторваться от алтаря. Через несколько месяцев русский царь снова специально заедет в Гданьск, чтобы повторить встречу, а между тем будет пытаться действовать.

Известный дипломат, князь Василий Долгоруков, по приказу Петра выложит перед отцами города множество веских аргументов: и что именно алтарь мог бы стать залогом доверительных отношений между Россией и Гданьском, и то, что лютеранам – а их оставалось в городе большинство – не пристало «по своей вере» держать в лютеранской церкви католический образ. Вывод прост: его надо уступить победителям.

Но гданьчане непоколебимы. Предложение это, заявляют они в ответной декларации, «есть такого рода, на которое город никаким образом согласиться не может, ибо дерзко было бы вещь, триста лет назад церкви посвященную и остающуюся у оной в спокойном владении, продать или отдать... высокопочтенный Совет города Гданьска не может ничего другого сделать, как сослаться на вышеупомянутые причины». Алтарь остается в соборе.

Знал ли Петр его историю? Между тем она одна могла увлечь императора своей необычностью. Итальянский банкир Анжело Тани заказывает и в 1473 году получает в Брюгге, в мастерской Мемлинга свой «Страшный суд». Оставалось препроводить его во Флоренцию. Тани грузит алтарь вместе с другими товарами на английское судно «Святой Фома», которое попутно, по дороге в Италию, должно доставить большой груз в Лондон.

Но Англия воюет с городами Ганзы – союза северонемецких вольных городов, куда входит Гданьск. И чтобы не было сомнений, корабль фрахтуется на имя советника Фландрии Томазо Портинари, а в плавание выходит под бургундским флагом.

Неожиданное нападение гданьских моряков под командованием капитана Бенеке, и «Святой Фома» вынужден следовать за их каравеллой в Гданьск. Флорентийские банкиры, а вместе с ними и сам флорентийский герцог Лоренцо Медичи Великолепный не дождались своих грузов.

Но капитан Бенеке не был корсаром, а трое достопочтенных бюргеров Гданьска, владельцы каравеллы, меньше всего напоминали скупщиков краденого. Все обстояло гораздо сложнее. Гданьск входил в состав Ганзы и, значит, находился в состоянии войны с Англией. Уловка с бургундским флагом никого не могла обмануть. Гданьск решает судьбу военной добычи, а владельцы каравеллы приносят алтарь в дар часовне Георгиевского братства, к которому все они принадлежали, вполне светского, но живущего по регламенту средневекового объединения.

Может быть, и добился бы своего гневно протестовавший против реквизиции Лоренцо Великолепный. Постоянно спасавшийся от банкротства займами у флорентийских банкиров, он был слишком заинтересован в сохранении добрых отношений с Тани и Портинари. Но именно в это время начинается движение против Медичи внутри Флоренции, жертвой которого становится брат и соправитель Лоренцо герцог Джулиано. До далекого ли Гданьска ему было!

А сам папа римский Сикст IV, хотя и раздражается обличительной буллой в адрес похитителей, так ли уж он радует об интересах флорентийцев, когда Медичи относятся к его скрытым врагам! И, наконец, обстоятельства в самом Гданьске. Спустя те

же три года там уже некому отвечать за историю со «Святым Фомой»: Георгиевское братство перестает существовать.

Что помогло сохраниться «Страшному суду» в буре наступающей вскоре Реформации – привязанность гданьчан или слава, которая успела распространиться по всей Европе? В начале XVII века римско-германский император Рудольф II предлагает Гданьску за алтарь неслыханную сумму – 40 000 талеров. Никчемный государственный деятель, безвольный и трусливый, Рудольф прославился составленным им редчайшим собранием картин и книг. И очередной отказ города.

Так можно было, оказывается, ответить Рудольфу II и Петру I, но такого ответа не существовало для Наполеона. Лишь только в 1807 году французские войска вступают в стены города, «Страшный суд» вывозится в Париж. Больше того – личным распоряжением Наполеона он выставляется в залах Лувра. Наполеон включает алтарь в состав луврской коллекции. Впрочем, всего на один год.

Решалась заново судьба Франции, а вместе с ней и судьба нового луврского экспоната. В 1815 году среди другого награбленного наполеоновской армией имущества «Страшный суд» был изъят из императорских коллекций. Ему предстояло возвращение на родину, и еще раз этот путь, как когда-то в Италию, оказался совсем не простым.

Дорога «Страшного суда» лежала через Берлин. Еще один монарх, на этот раз немецкий, Фридрих Вильгельм, делает попытку его удержать. Сначала под предлогом научной реставрации, которая действительно была тщательно проведена, потом под нажимом Берлинского объединения художников, которое настаивало на включении алтаря в состав городского музея. Марицкий собор Гданьска, как обыкновенная приходская цер-

ковь, якобы не мог обеспечить соответствующих условий ухода и хранения. И если бы не расстановка сил в Европе, не предстоящий Венский конгресс, вряд ли бы Гданьск увидел свое сокровище. Фридриху Вильгельму пришлось вернуть алтарь. В 1816 году он занял свое привычное место в боковой часовне Мариацкого собора.

А на берегах Невы алтарю все же пришлось побывать. И на берегах Москвы-реки. Мечта Петра, хоть и очень ненадолго, сбылась. Была Вторая мировая война, гитлеровская оккупация Польши, и на этот раз исчезновение «Страшного суда». Гитлеровцы поспешили вывезти алтарь, не имея в виду предавать огласке его местонахождение. Все карты спутала советская армия. «Страшный суд» был обнаружен и отправлен до поры до времени в Эрмитаж, где его и стало возможным увидеть перед возвращением произведения Мемлинга в ставший ему родным Гданьск.

Об алтаре можно говорить много и рассматривать его долго. И если для церкви тема Страшного суда – апофеоз высшей справедливости, у Мемлинга он становится апогеем человеческого страдания и бессилия. Земля, перебудораженная, враждебная людям, в зловещем зареве невидимых огней, – не образ ли это того мира, в котором пришлось работать художнику и отсветы которого легли на петровскую эпоху?

ДВОРЕЦ ДЛЯ МАТЕМАТИЧЕСКИХ НАУК

Один из ведущих археологов наших дней профессор Владимир Егоров оставался непреклонен: такого сооружения в конце XVII века не в столице – в Подмосковье, да еще безо всякой связи с царским двором попросту не могло быть. И как здесь спорить, когда очередная атака бульдозеров, оплаченная мечтающими

о виллах, замках, пентхаусах новоявленных денежных мешков, стерла с лица земли все упоминания о прошлом. Кто бы стал думать о нем по сравнению с настоящим! Да и место – не Москва, а какое-то никому не знакомое Сколково, где-то между столицей и Одинцовым, если точнее – рядом с Немчиновкой и Мамоновым. Иначе говоря, на 2-й ВАД, той самой Военно-автомобильной дороге, по которой рванулись на Запад защитники Москвы в 41-м. Тогда было не до прошлого, сегодня – вся надежда на будущее, и в результате мечта о русской Силиконовой долине, о городке-мечте для инженеров и ученых.

Но не горят рукописи, нельзя начисто стереть и историю. Остатки кирпичного фундамента – общая площадь около 1600 кв. метров. Подробные описи дворца и его имущества: делопроизводство в Московском государстве со времен Ивана Грозного отличалось редкой, доводящей исследователей до иступления скрупулезностью. Тут и главный зал, или палата, на 9 окон, и примыкающие к нему крылья – по шести покоев с тремя окнами каждый. В главный зал вело парадное – «красное», крыльцо (рядом с ним, по обычаю, огромный погреб, под ступенями – просторная баня). Но свои, и тоже «красные», крыльца были у крыльев: и еще интересней – к каждому вела своя дорога прямо отворот. Не пожалели хозяева средств на строительство, не поскупились и на внутреннюю отделку. Полы, по обычаю XVII века, «прикрыты» лучшим зеленым сукном. Дощатые потолки «подмазаны», побелены и расписаны, на стенах вместо обоев где тисненая с золотом кожа, где знаменитая китайская камка – шелковая ткань с разводами. Окна завешивались плотным красным войлоком. Среди остатков мебели – много дубовых и резных шкафов, дубовые, в том числе раздвижные, столы.

Жили в Сколкове широко, гостей не чурались, по-видимому, кожаные стулья были к моменту составления описи вывезены, но оставшиеся обломки говорили об их существовании в обиходе. Украшением покоев служили десять изразцовых кафельных печей, на стенах – небольшие зеркала местного производства и особенно ценимые «печатные картины» – гравюры, к стати сказать, свободно продававшиеся на «Спасском мосту» – у Спасских ворот Кремля.

Среди посетителей Сколково оказался приглашенный Петром в Россию знаменитый голландский путешественник и живописец Корнелис де Брюин, названный европейцами «Летучим голландцем» – за множество совершенных поездок и «Прекрасным Адонисом» – за внешность, не оставлявшую равнодушными знатных дам.

То, как увидел «Летучий голландец» Московское государство, стало для европейцев полной неожиданностью. Множество иноземцев, живших в разных городах, обиход, переключавшийся с западным, ошеломляющее разнообразие и количество съестных товаров на рынках, единый строительный модуль, благодаря которому прируб к московскому дому можно было приобрести в Вологде, – отсюда быстрота строительства, особенно после страшных пожаров, поразило Корнелиуса де Брюи – нисколько не меньше, чем свободное знание Петром голландского языка (лучший синхронный переводчик, и это еще до выезда в Европу с Великим Посольством в 1697 году), знакомство многих придворных с итальянским и... клавишины, клавикорды, органы во всех состоятельных домах. Одним из таких домов и стало Сколково, куда художника привезла с собой любимая сестра царя Наталья Алексеевна.

Впрочем, Сколкову (имени хозяина художник не записал) было куда как далеко до дворца самой царевны на Воробьевых горах – на 120 покоев, с великолепным висячим садом на кровле. Откуда «Летучий голландец» напишет уникальный по полноте и красоте панорамный вид Москвы.

Шел 1701 год. Но до сих пор потомки не удосужились популяризировать уникальную гравюру, как и перевести на русский язык вышедшую десятилетием позже книгу записок о Московии, которая вплоть до конца XVII – XVIII столетия служила ОБЯЗАТЕЛЬНЫМ пособием для всех иностранцев, направлявшихся в наши края с «особыми целями», будь то торговцы, предприниматели или просто шпионы.

И все равно оставался необычайно важным вопрос, кто именно создал Сколковский ансамбль – его хозяин и его архитектор. По-своему это частное владение было единственным в своем роде. Удалось услышать иностранцам только то, что «убирал» (а, может, и строил некий Иван Салтанов).

ОТ КУНСТКАМЕРЫ ПЕТЕРБУРГА ДО СКОЛКОВА

Обычно Петра обвиняли чуть ли не в варварстве и дикости в связи с первыми создаваемыми им коллекциями, которые легли в основу будущих музеев. И прежде всего это относилось к уникальному собранию анатомических препаратов знаменитого доктора Рюйша, которое за большие деньги после долгого торга удалось приобрести для Кунсткамеры Петербурга. Открыв секрет бальзамирования кровеносных сосудов вплоть до самых мельчайших, Рюйш мог сохранить все внутренние человеческие органы, при этом экспонируя их в виде замысловатых пейзажей,

натюрмортов или целых сцен с новорожденными и нерожденными младенцами. Это отвечало общему интересу времени к анатомии во всей Европе. То, что сегодня воспринимается как проявление дикости, для человека на рубеже XVII –XVIII веков было формой осознания принадлежности каждого индивидуума к природе, прямая перекличка с «естественным началом» в каждом живом существе.

К этой же области познания относились и все необычные явления природы — от двухголовых телят, сиамских близнецов, похожих на скульптурные изображения древесных стволов, корней, разных пород камней и минералов.

Петр спешит с реализацией всех своих замыслов. Сокращает время на учебу своих пенсионеров за рубежом. Закладывает производственные «заводы» еще до решения о переносе столицы на берега Невы в Москве. Здесь же размещает самые первые учебные заведения в подручных помещениях, одним из которых оказывается услужливо, как всегда, вовремя предложенное «Алексашкой» Меншиковым подмосковное Сколково, дворец и вотчина одного из предков А. С. Пушкина, казненно-го на виселице Петром за участие в заговоре против путешествовавшего с Великим Посольством молодого царя. Как и все подмосковные земли, Сколково имеет богатую, но почти неизученную историю и — что гораздо хуже — не привлекло к себе внимания археологов. Вплоть до середины XVI века оно числилось по разряду «порожних государевых земель», но к середине XVII века перешло во владение Пушкиных числа стал Григорий Гаврилович Пушкин, женатый на внучке знаменитого опричника Ивана Грозного Григория Грязного. Григорий Гаврилович побывал воеводой в Пронске, позднее ведал Оружейным и Ствольным приказами, Золотой и Серебряной палатами, в конце жизни Рей-

тарским приказом, иначе говоря, пользовался особым доверием царя. Из-за отсутствия прямых наследников Сколково оказалось в руках его племянников, и в их числе Матвея Степановича Пушкина. Один из видных государственных деятелей времен правления юного царя Федора Алексеевича, с партией Нарышкиных он не поладил и был переведен воеводой в Смоленск. Сын Матвея, Федор Матвеевич, оказался еще более решительным в своих действиях, принял участие в заговоре. В результате отец, лишенный боярского сана и всех вотчин, был сослан в Енисейск, а сын повешен.

Однако Петр почему-то оставил именно Сколково в роду Пушкиных. В 1699 году его передали Якову Никитичу Пушкину. Но тот поспешил избавиться от «сомнительного» владения, продав его А.Д. Меншикову. В селе к тому времени числилось 25 крестьянских дворов и 90 душ мужского пола, и вотчинников двор с большим домом.

Но едва ли не наибольший интерес представлял главный «вотчинников дом», необычный для своего времени и по размерам, и по конфигурации. Центральную его часть составлял большой, на девять окон, зал, к которому с обеих сторон примыкали крылья по шести покоев каждое. Парадное крыльцо вело в главное помещение, но свои входы имели и все боковые. Украшением фасада служили башенные часы, которые в Москве мог себе позволить только царь: они стояли на трех проездных воротах и на Печатной палате на Никольской улице. Следили за их состоянием – «доглядывали» - специальные «часовники», обычно заметные своими открытиями инженеры-механики.

Известно, что А. Д. Меншиков, ставший хозяином Сколково в 1701 году, никакими семейными обязательствами обременен не был. Женится он одновременно с венчанием Петра

и Екатерины Первой, после Прутского похода. К тому же он занят строительством своего дома и церкви – так называемой Меншиковой башни у мясницких ворот, которую мечтает возвести выше колокольни Ивана Великого. Пока он занят военными делами и предоставляет Сколково «для государственных нужд», среди которых и сбор «ратитетов» - формирование музея, и своеобразное общежитие для подбираемых отовсюду учащихся новых военных и математических школ. Именно таким – кипящим жизнью, без хозяина и хозяйской семьи его видит Корнелис де Брюин.

Остается открытым вопрос о времени строительства дворца: начал ли Меншиков строить его заново, на месте дома Пушкиных, или удовлетворился достройкой и перделкой старого жилья. Стилистически постройка еще принадлежала к тем формам, от которых откажется петровское время и представляется близким к решениям архитекторов Арсенала московского Кремля Кшиштофа Конратовича и Ивана Салтанова, которому особенно благоволил Петр.

Руководил Иван Богданович Салтанов всеми живописцами Оружейной палаты, был в свое время выписан из Новой Исфагани по настоятельной просьбе царя Алексея Михайловича, пришедшего в восторг от выполненного по эскизу мастера Алмазного трона, и поныне хранящегося в Кремле. Трон привезла очередная депутация армянских купцов из Персии, искавших покровительства московского царя в торговле и свободном перемещении по землям Московского государства...

Доставленный через несколько лет в Москву армянский мастер был тут же лично принят Алексеем Михайловичем, был поселен на первых порах на Посольском дворе, получил исключительно высокое жалование, а затем и записан по списку служилых московских дворян. Салтанов был живописцем, дизайнером и

архитектором. Он с одинаковой легкостью писал парадные портреты, пейзажи, имитировал любой вид модного материала – от шелковых обоев до мрамора и фанеровки дорогими породами дерева, успевал выполнять бесчисленные дворцовые заказы да еще поставлять модную мебель в московские торговые ряды. «Убранная» Салтыковым кровать представляла целое состояние.

Судя по разрозненным свидетельствам, большая парадная в Сколкове была красно-зеленой: потолок под красной камкой, как и стены, пол – под неперменным в те годы плотным зеленым сукном. По аналогии можно предположить, что вокруг стен размещались кожаные стулья с зелеными камчатыми подушками, стояли раздвижные дубовые столы. Дом украшали десять изразцовых печей, «прикрытых» расписным кафелем. На стенах было множество небольших зеркал (Москва имела собственный зеркальный завод на Воробьевых горах) и неперменные «печатные картины» – гравюры, ценившиеся зачастую дороже масляной живописи.

Спальня была обтянута одинаковой зеленой камкой, как называлась шелковая с разводами китайская ткань. В русском быту долго держалась поговорка о конце человеческой жизни: кто в камке, кто в парче, а кто и в холсту, да все по тому же мосту. Зато подзоры на окнах художник предпочел голубые, но камчатые. Завесы, которыми прикрывались окна, делались из красного войлока. Множество по тем временам дорогих, фанерованных и резных шкафов служили прежде всего украшению интерьеров.

Здесь бывали некоторые иностранцы, проходили царские приемы. Но осуществить предложения Меншикова ни в части размещения учеников, ни в отношении некоего «музеума раритетов» не удалось. Помешали многие обстоятельства. Северная война, решение о создании новой столицы и удаленность от Москвы.

Предпочтение Петр отдает по-прежнему району Лефортова.

Опять-таки, вопреки сложившемуся стереотипу. Любимым местом петровских детских «игр», прежде всего связанных с инженерными опытами, были не Преображенское и не Измайлово. Непонятным образом из памяти историков стерлось Красное село над самым большим в городе и пригородах Красным прудом, равным по площади нынешнему Кремлю – 28 гектаров. Здесь строится пушечный двор, рубятся корабли, и сам Петр совершает на них первые плавания. В течение XIX века Красный пруд постепенно засыпался для нужд железнодорожного узла. Память о нем осталась только в названиях улиц и переулков, хотя, помимо военно-инженерных опытов, именно на берегах пруда вырастает новое окружение Петра, уходит в прошлое пресловутый боярский двор. У пруда ставит свой двор сам Петр, царевна Наталья Алексеевна, первый генералиссимус Федор Юрьевич Ромадановский, «Алексашка» Меншиков вперемежку с мастерами, работавшими на производстве. Сегодня, если мы и вспоминаем Верхнюю Красносельскую с ее Красносельскими и Краснопрудными переулками, то только в связи с переносом сюда древнего Алексеевского монастыря, на месте которого по приказу Николая I воздвигнут Храм Христа Спасителя. А между тем именно в этой части Москвы складывается центр русской инженерной мысли – МГТУ имени Н. Э. Баумана.

В XIX веке представлявшие «действенные силы природы» получают в теории Гегеля определение «сущностных сил», единственных полностью отличающих человека от всего остального живого мира. Сущность человека в действии, созидании нового, а не в физическом бытии как таковом. Но поскольку поток жизни постоянно подавляет это творческое начало, мешая

его полной и свободной реализации, дело общества (в идеальном варианте государства) – искать средства, способные ускорить раскрепощение сущностных сил. Сто лет спустя в качестве такого средства живописец и теоретик искусства Элий Белютин в своей Теории всеобщей контактности предлагает именно изобразительное искусство, общение с которых вызывает наиболее активный и непосредственный импульс творческой энергии, каким бы видом деятельности ни занимался человек.

Сущность человека – в действии, созидании нового, а не в физическом бытии как таковом. Но поскольку обстоятельства жизни постоянно подавляют это творческое начало, препятствуют его полной и свободной реализации, дело общества (а в идеальном варианте – государства) искать средств раскрепощения именно сущностных сил.

Через столетие теоретик искусства, философия живописец Элий Белютин в своей Теории всеобщей контактности предложит именно изобразительное искусство в качестве подобного средства, общение с которым вызывает наиболее активный и непосредственный импульс творческой энергии, каким бы видом деятельности ни занимался человек. Свидетельство тому – жизнеутверждающее и коммуникативное творчество учеников и последователей, мастеров «Новой реальности», самого массового в истории искусства направления профессиональных художников (более 3000 живописцев, скульпторов, дизайнеров, архитекторов). Сегодня многие западные историки утверждают, что выступление именно «Новой реальности» на выставке в Манеже в 1962 году стало началом преодоления всей советской системы и соцреализма. Именно там, по выражению писателя Виктора Астафьева, стало очевидным, что молодые работники искусств, особенно недавние фронтовики,

«в пропотелое ярмо душевного рабства не пойдут».

И своеобразный символический круг истории. Петр предпочел Сколкову привычные места у Красного пруда (первые «заводы», корабельная верфь с голландскими мастерами, Пушечный двор), где со временем образовался центр русской инженерной мысли.

МГТУ имени Н. Э. Баумана, с начала нового тысячелетия тесно сотрудничающий с «Новой реальностью». Но МГТУ становится научно-производственной базой Сколкова и выдвигает проект «города мечты» для инженеров и ученых, точно вписав архитектурный ансамбль в границы пушкинской родовой вотчины.

Центр ансамбля – незначительно превышающее по высоте остальные здание Администрации, увенчанное для многих остающейся неразрешимой для многих «Лентой Мёбиуса». Научные, лабораторные, производственные корпуса, компьютерный центр, коттеджи для постоянных сотрудников, гостиница для приезжающих ученых, общежитие (точнее – гостиница) для студентов, лицей, на верхнем этаже которого, под стеклянной кровлей, размещен бассейн, медицинский корпус, дискотека, стадион, ресторан, поля для гольфа и едва ли не главная «изюминка» – музей с подлинниками западноевропейских мастеров XV-XVII веков, организованный как место размышлений, релаксации, но и работы ученых. Для этого все залы имеют специально оборудованные, обособленные места со столами и компьютерами. Представленным произведениям может позавидовать любой европейский музей: Рубенс, Рембрандт, Эль Греко, Веласкес, Йорданс, Доссо Досси, Тициан, Микеланджело и на верхнем этаже – «Мадонна с книгой» Леонардо да Винчи. Город мечты – город реального будущего, мысли, чувства, постоянных открытий.

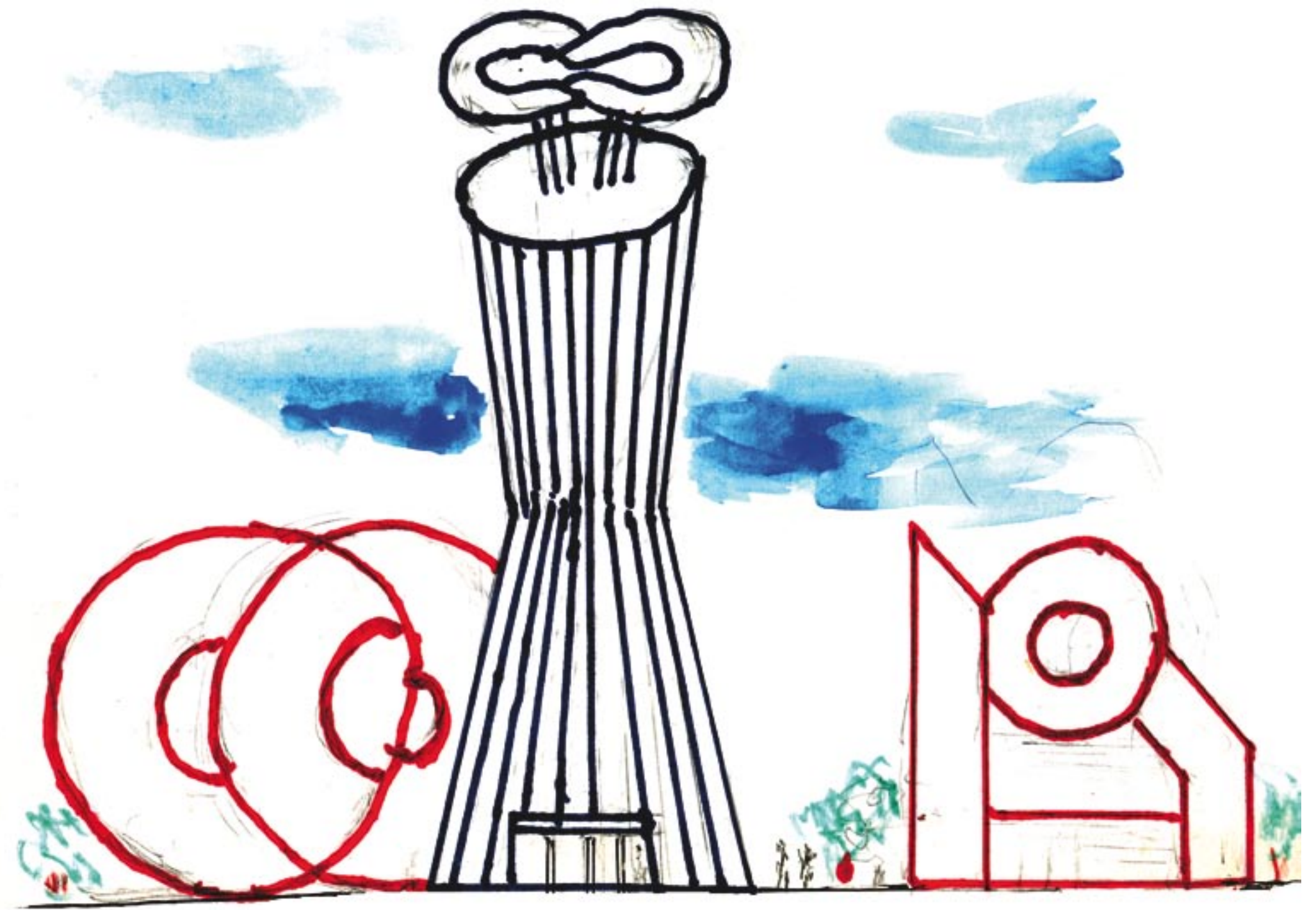
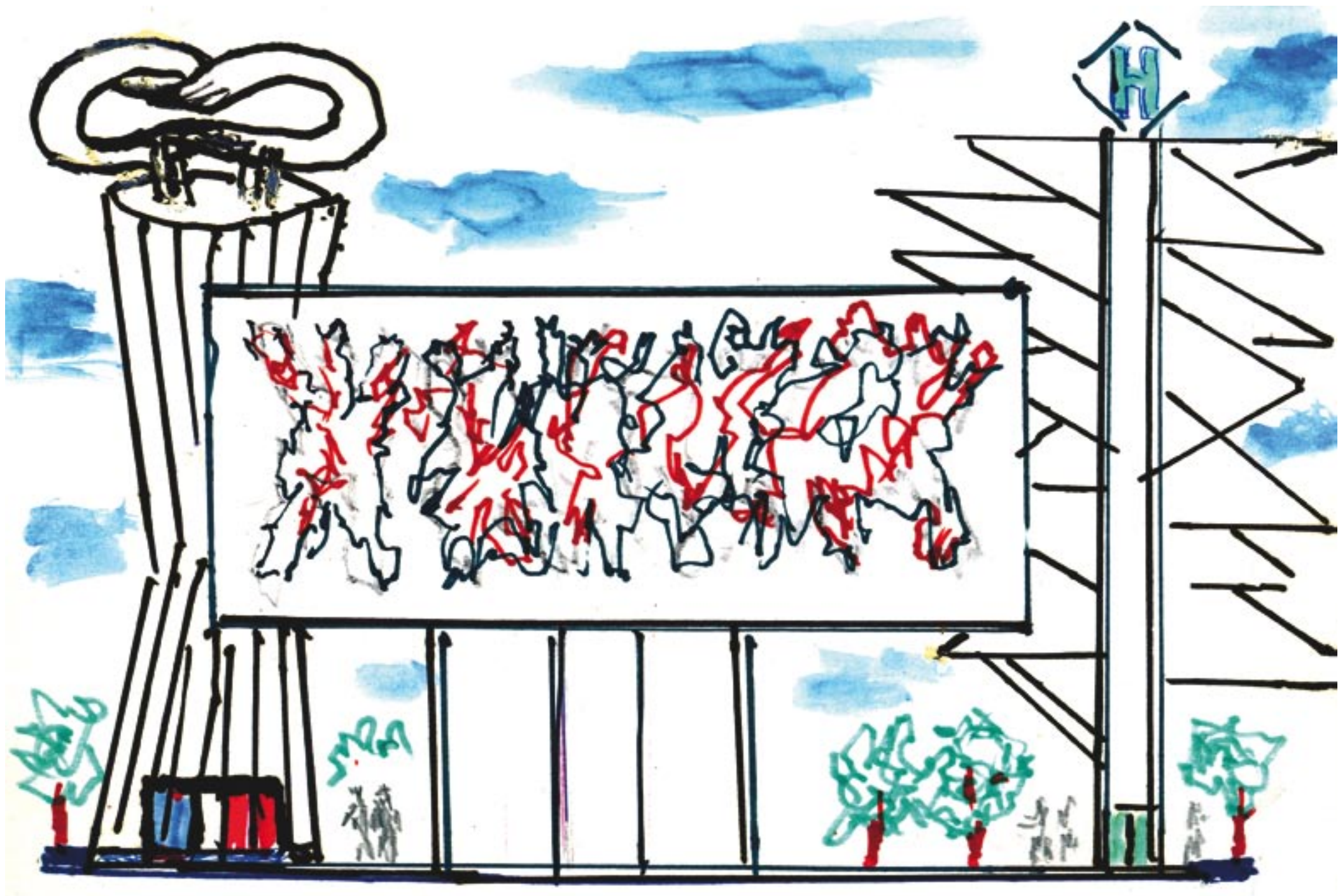
Проект «Нового Сколкова» – результат работы большой группы «СВОИХ робят», о которых мечтал Петр: ученых, архитекторов и военных строителей. Автор архитектурной идеи – профессор, доктор наук, кавалер многих международных наград, член Итальянской Академии современного искусства, кавалер Ордена Почета РФ Элий Белютин, автор научно-методической идеи – профессор, доктор технических наук, лауреат Государственных премий, декан и зав. кафедрой МГТУ Валерий Матвеев.

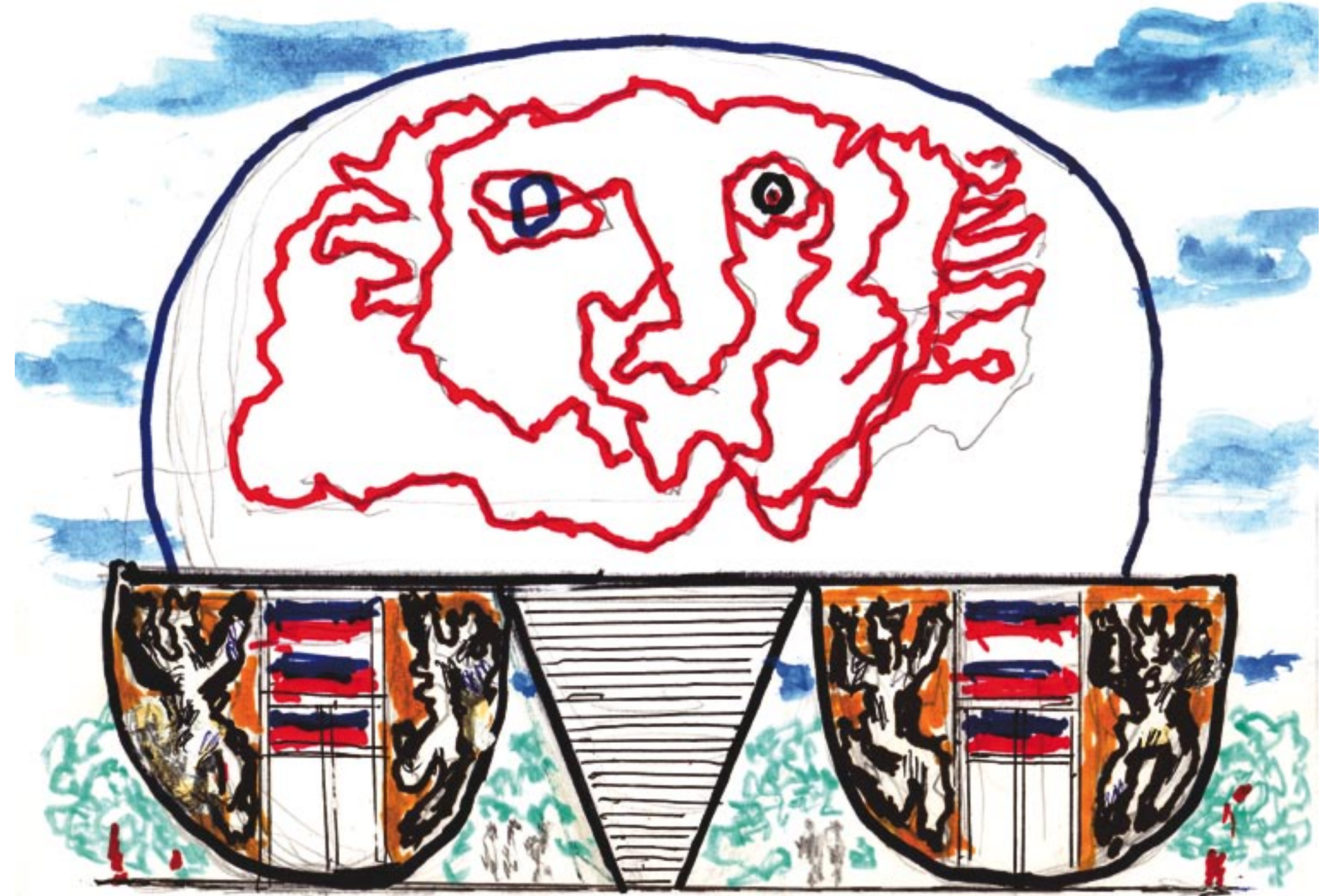
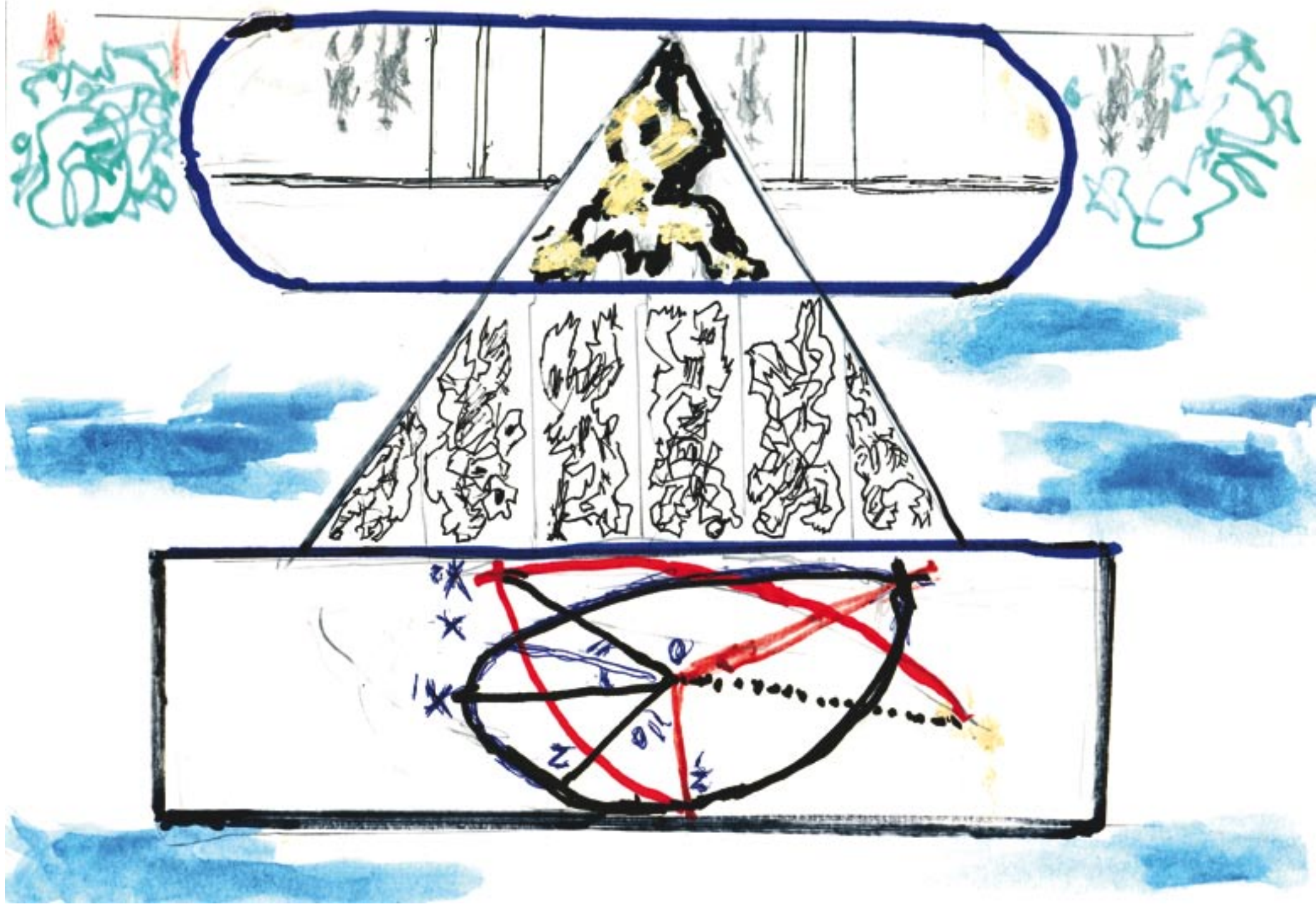
Сколково... На первый взгляд, тема, подсказанная волнениями и бесконечными диспутами наших дней. Кто не знает Сколково? У кого нет соображений по его близкому или не очень будущему? А на деле подвернувшийся обрывок записки столетней давности Константина Коровина (да, да, живописца – «солнечного Костеньки», как его звали друзья) товарищу по театральной работе Александру Головину.

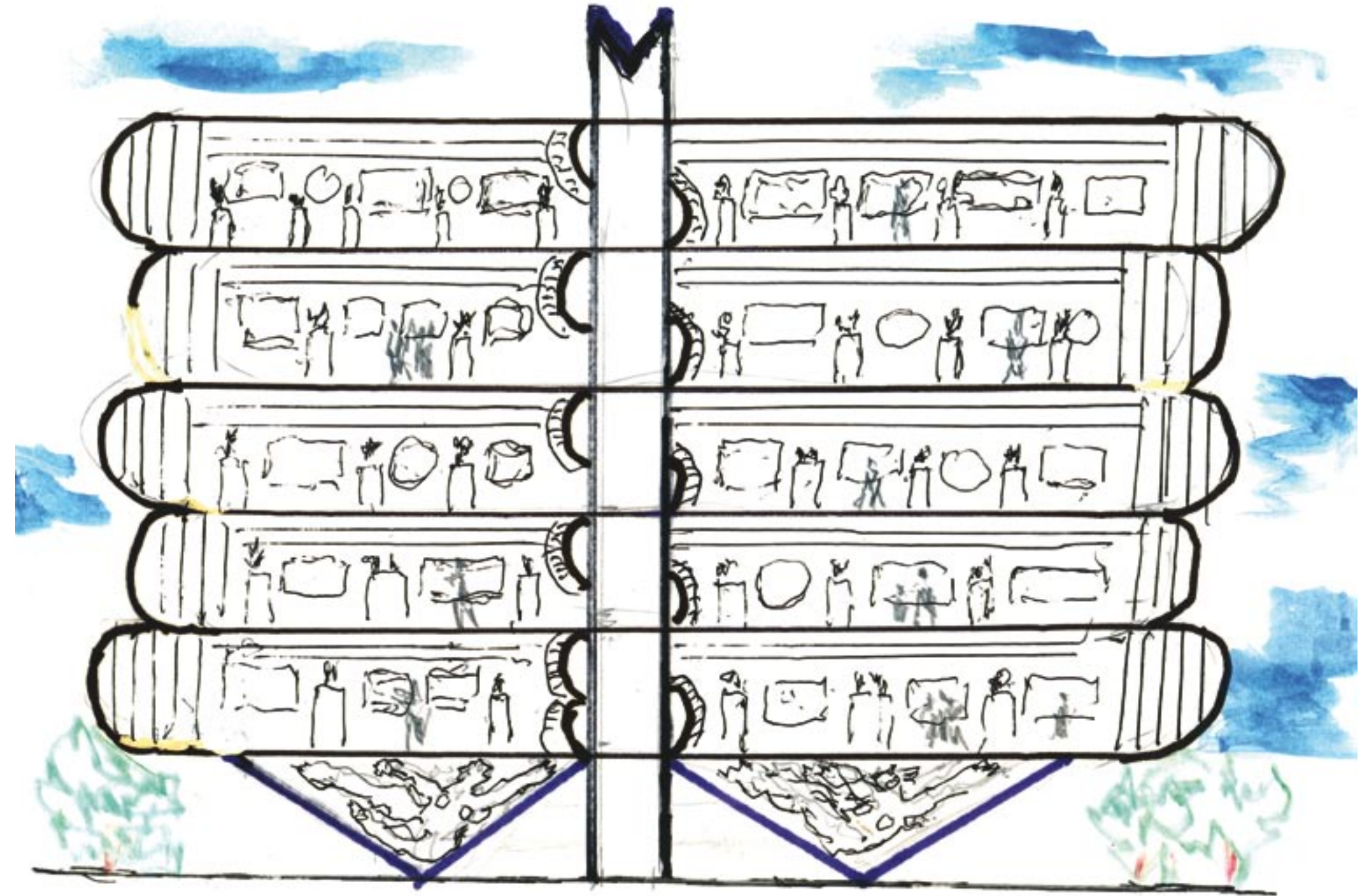
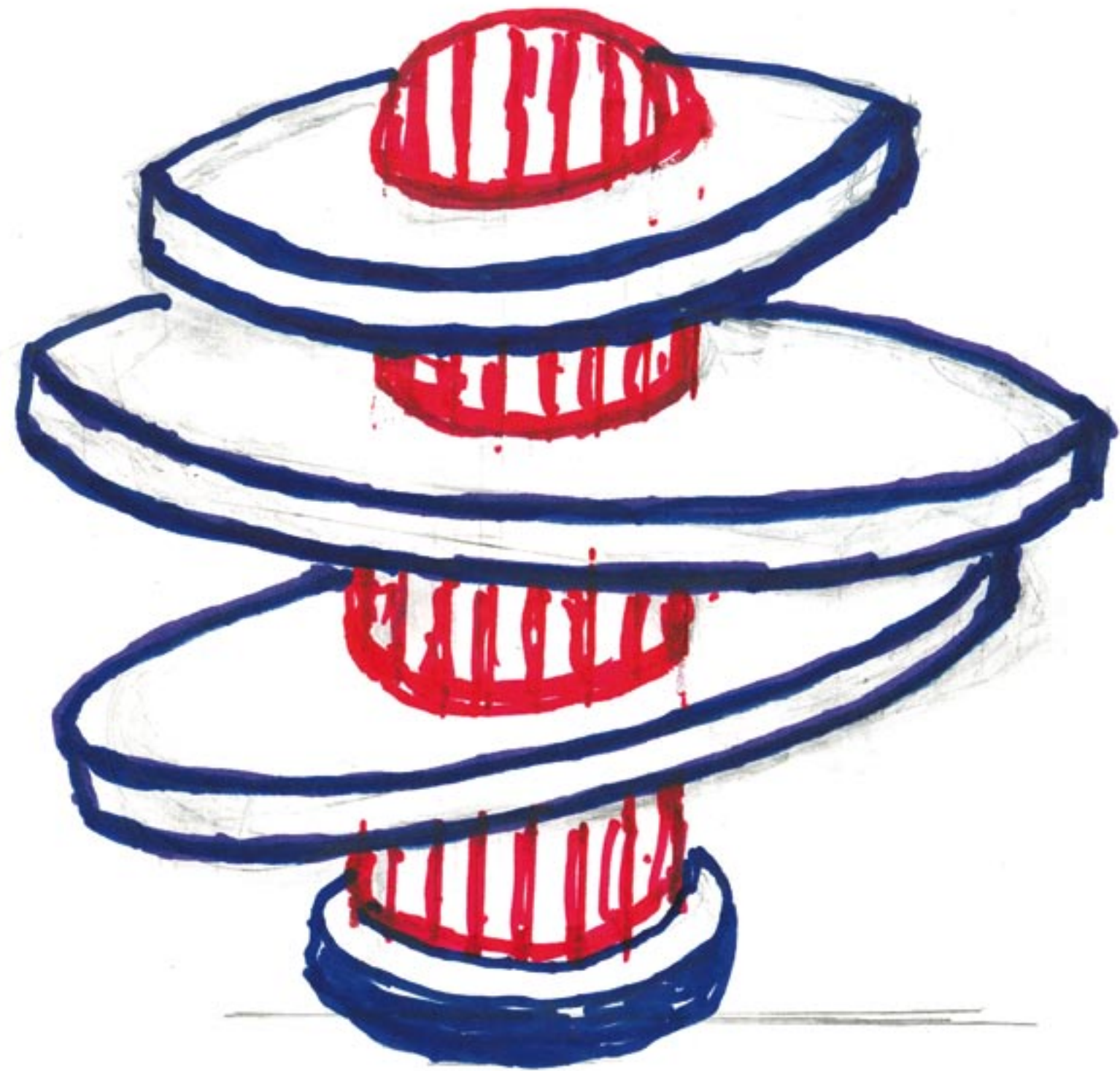
«Очень жалею, что не застал меня вчера. Просто очень захотелось еще раз опробовать мое авто. Как было не прокатиться по Каменному мосту, а там уж по Знаменке, Арбату, детищу Романа Ивановича – Бородинскому мосту.

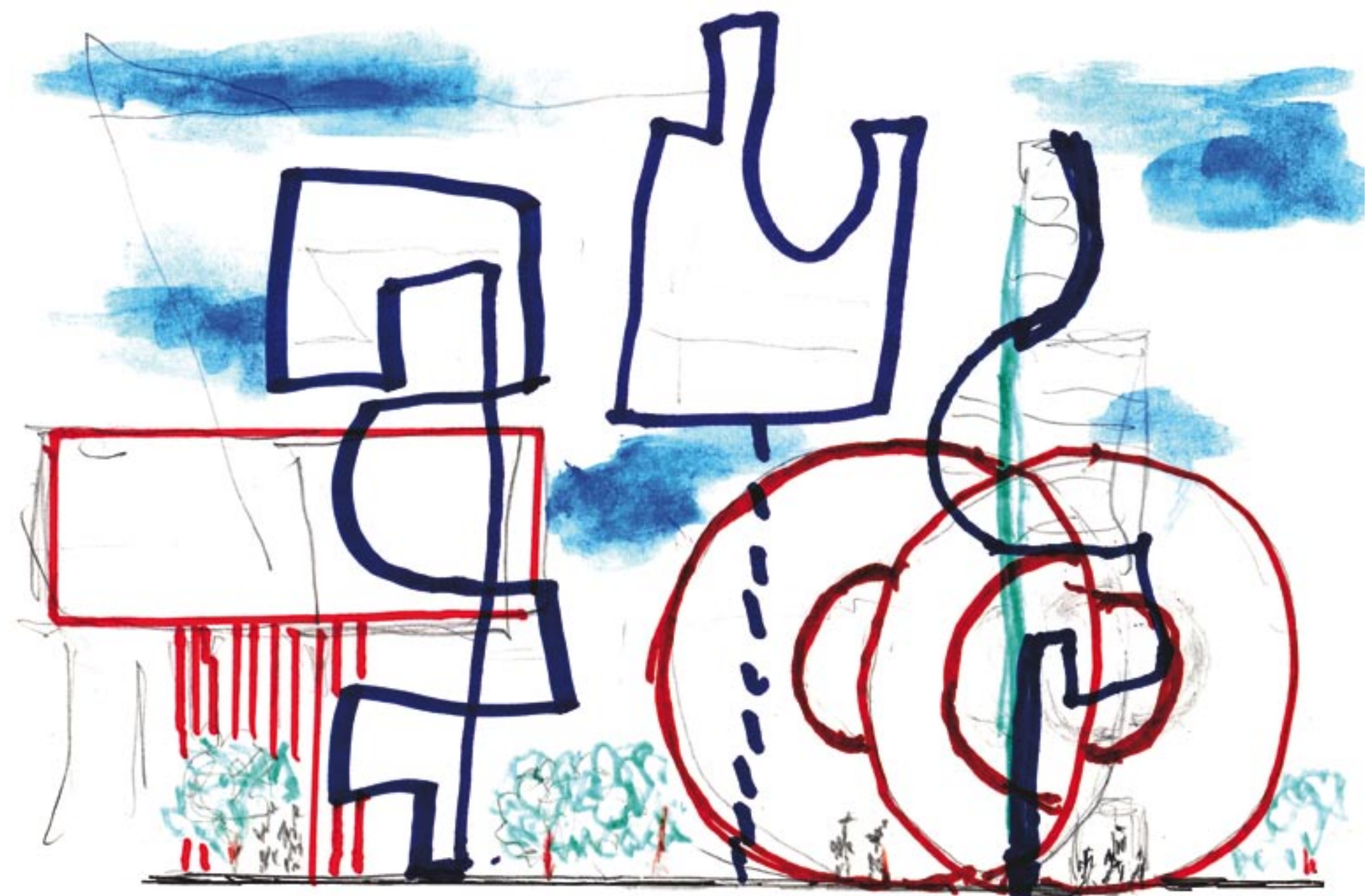
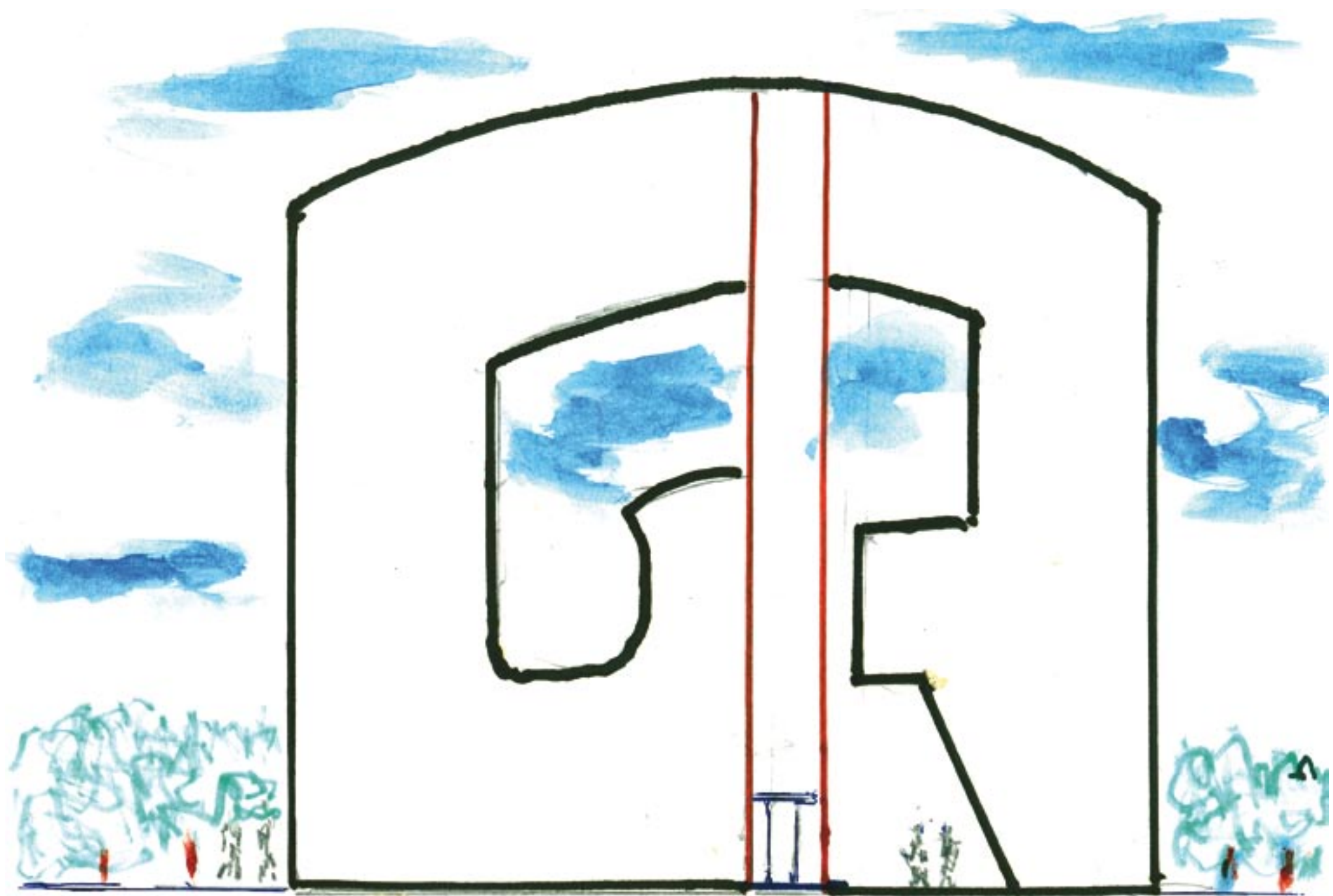
Верст через пятнадцать путешествие кончилось из-за нерасчищенной дороги и слишком больших ухабов. Где-то между Мамоновым и Сколковым наши войска ночевали после Бородина. Местные говорят, что все здесь когда-то принадлежало Меншикову...».

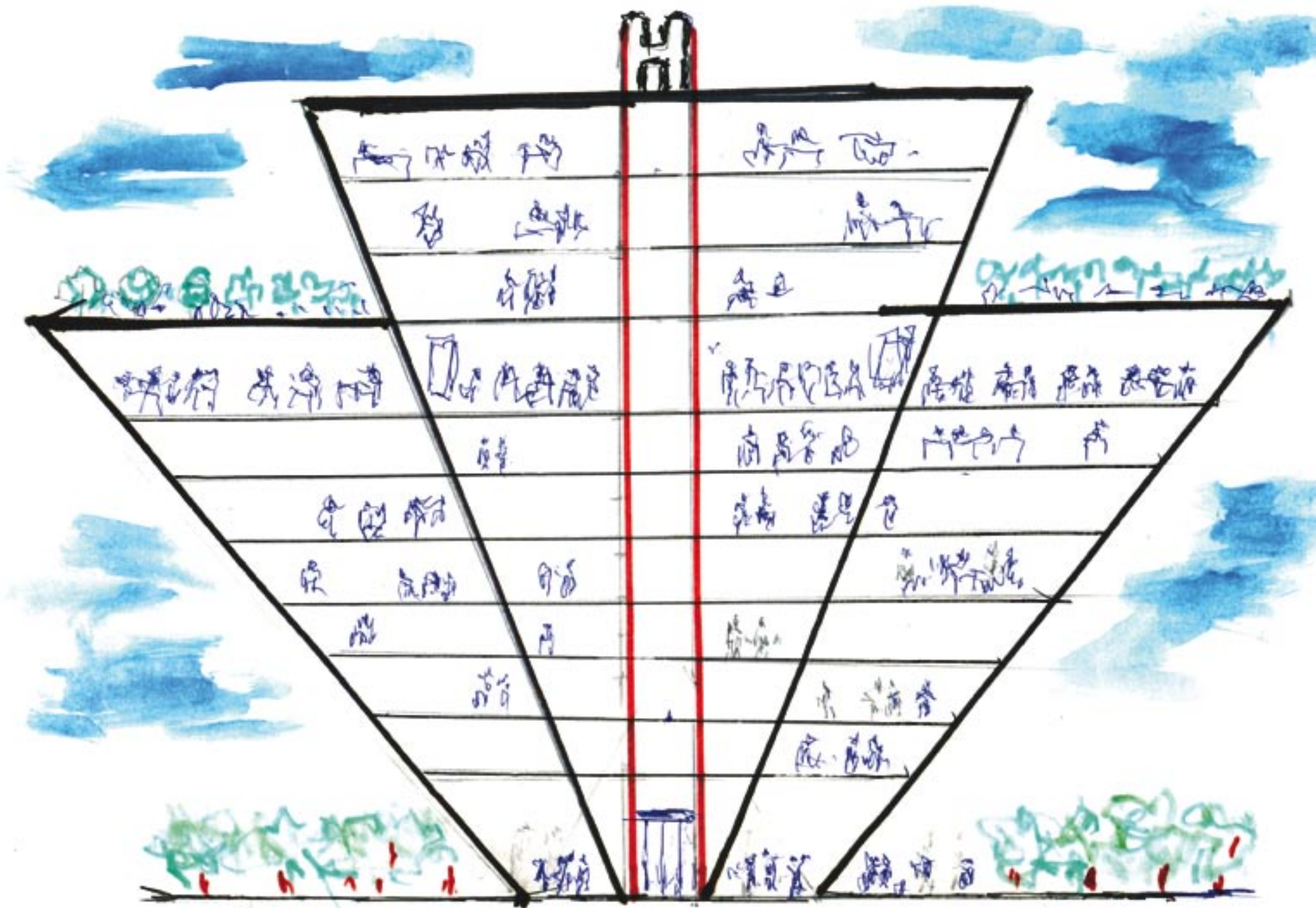
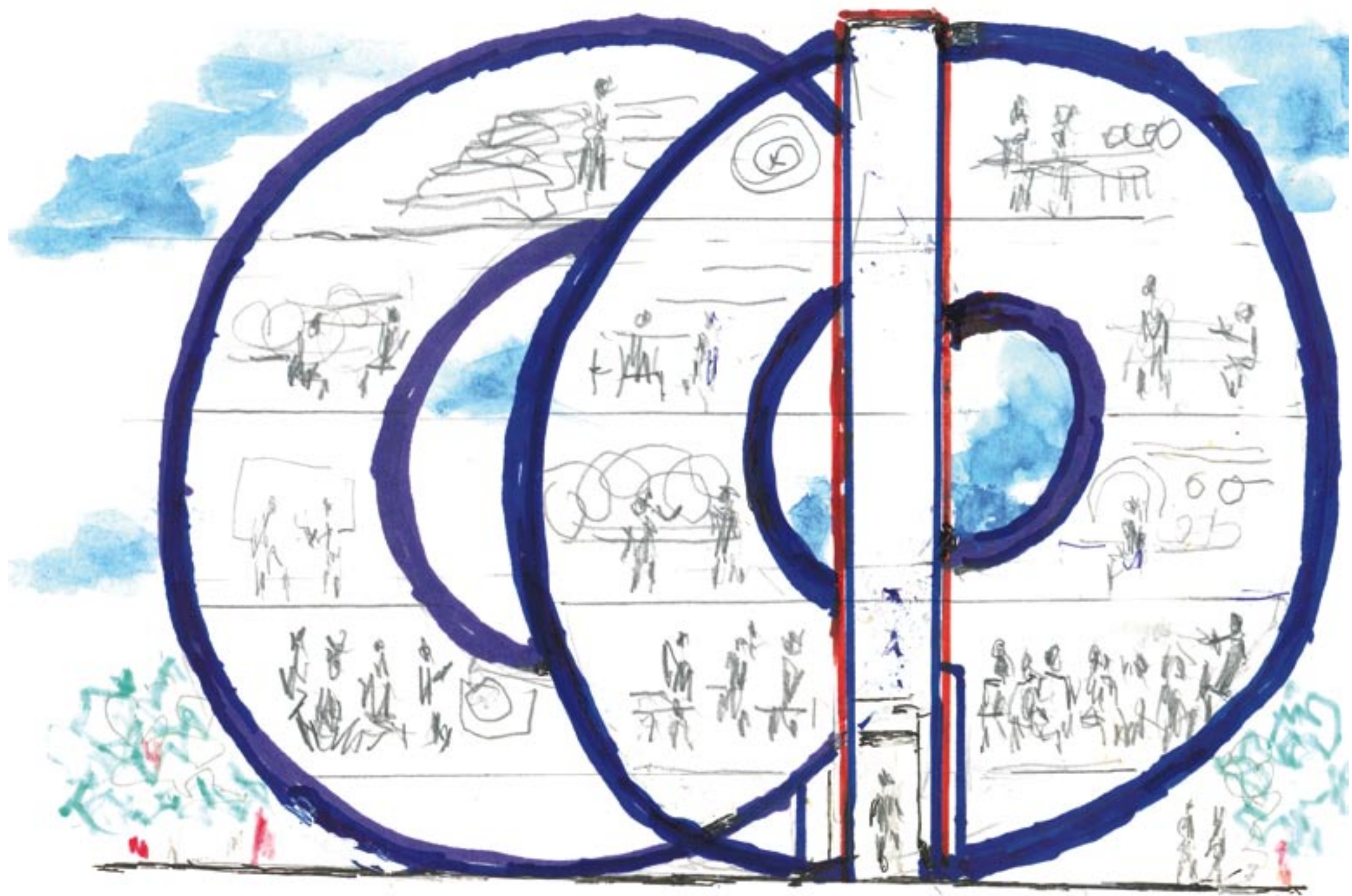
«... Места здесь холмистые. Елочки и березки небольшие. На буграх кое-где торчит хвоя рыжая. Мне даже показалось на проталинах проклюнувшиеся травинки. Но в марте для них слишком рано. Зато ширь небесная и мартовская синь. А ведь и такое может случиться, что Москва и сюда разрастется. Почем знать?..»
Из записки К. А. Коровина – А. Я. Головину

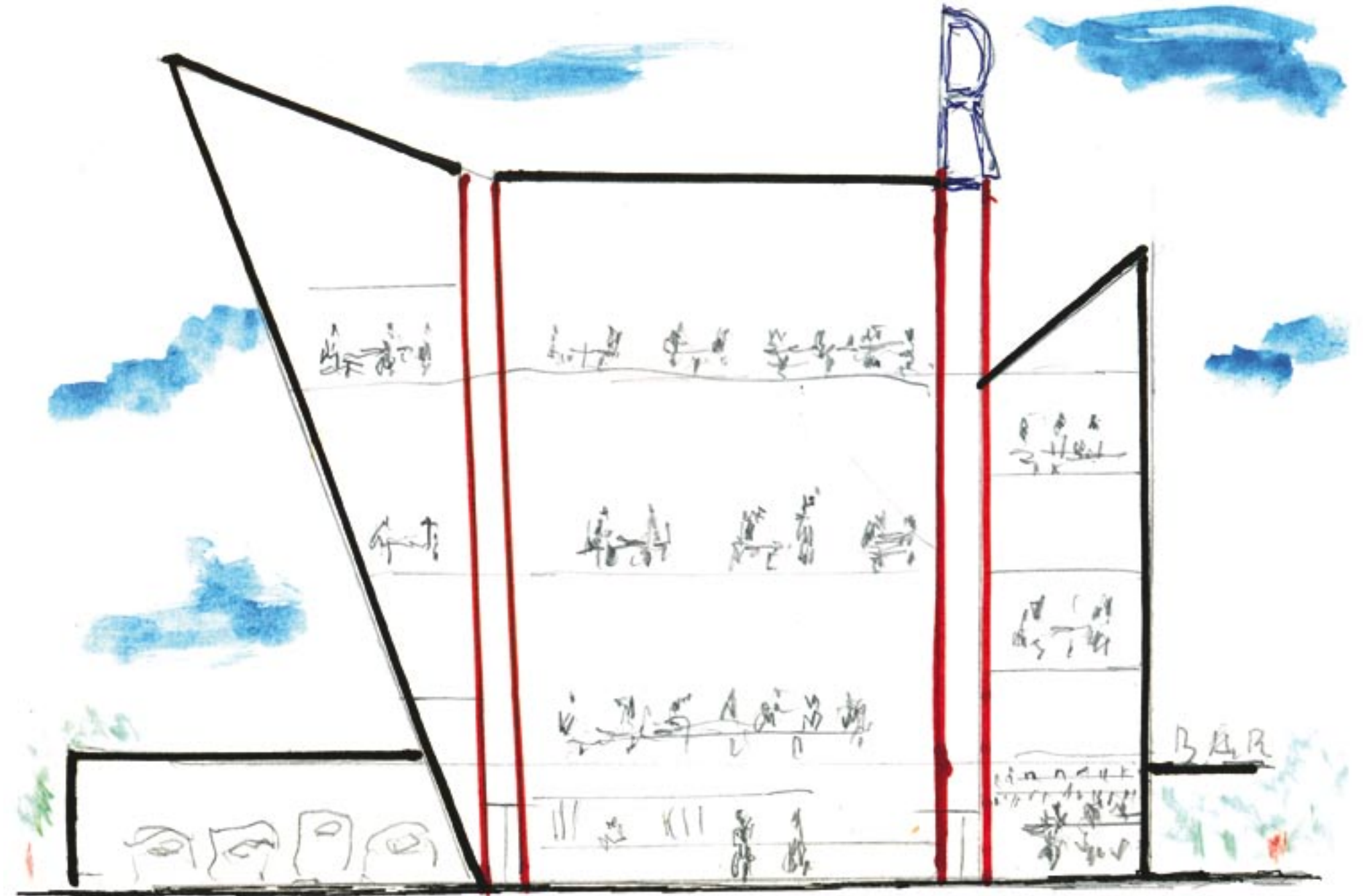


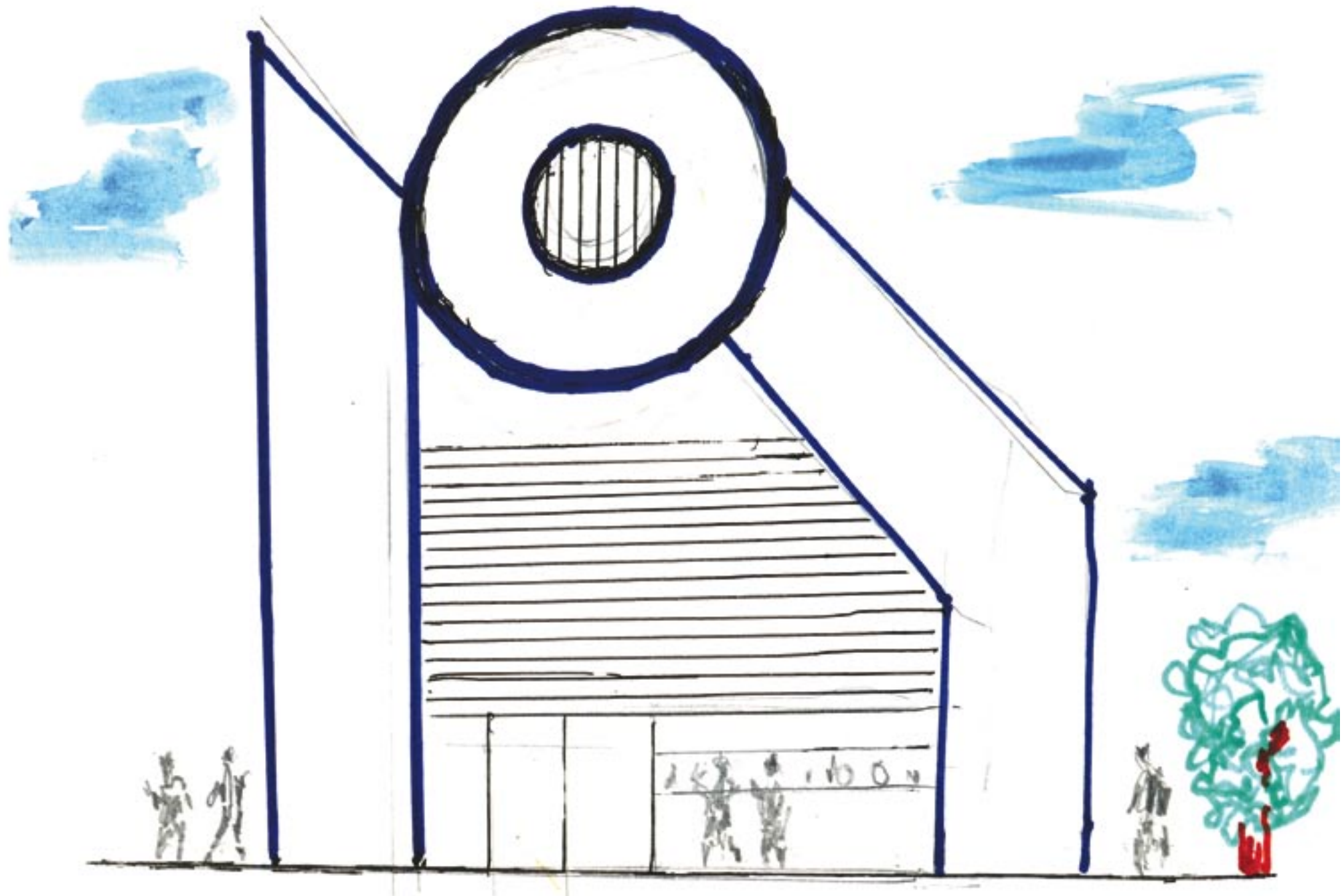


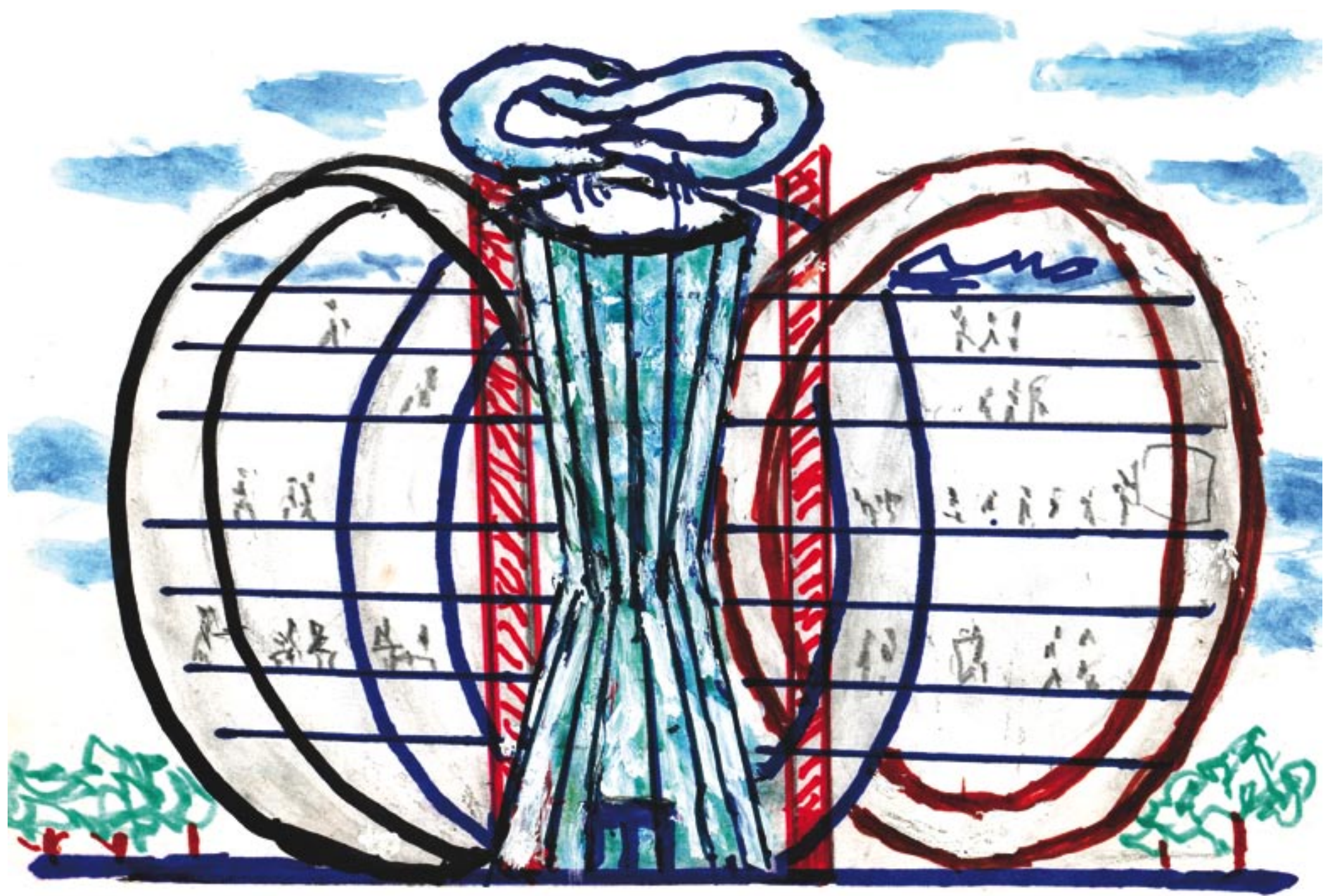












Каталог



Стр. 2
Москва. Зима. 1941
Холст, масло.



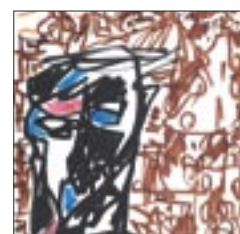
Стр. 8
Львов. 1961
Бумага, гуашь.



Стр. 9
Львов. 1961
Бумага, гуашь.



Стр. 10
Львов. 1961
Бумага, гуашь.



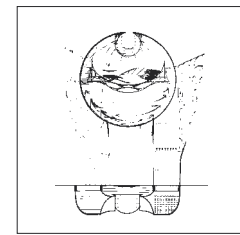
Стр. 11
Львов. 1961
Бумага, гуашь.



Стр. 21
Плес. 1958
Бумага, тушь.



Стр. 23
Волга. 1958
Бумага, тушь.



Стр. 30
Дворец мира. (Разрез). 1972
Бумага, тушь.



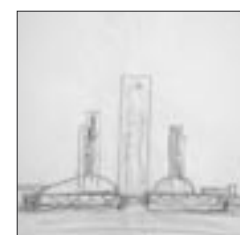
Стр. 31
Привязка проекта к плану Москвы. 1972
Бумага, тушь.



Стр. 38
Город над облаками.
Проект реконструкции Москвы. 1974



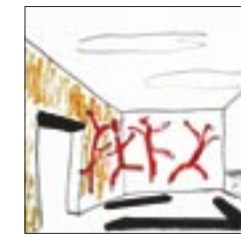
Стр. 39
Город над облаками.
Проект реконструкции Москвы. 1974



Стр. 40
Город у моря. Вид на въезде. 1960
Бумага, карандаш.



Стр. 41
Фрагмент застройки у берега. 1960
Бумага, карандаш, фломастер.



Стр. 42
Детали застройки. 1960
Бумага, карандаш, гуашь.



Стр. 43
Въезд в город. 1960
Бумага, карандаш, гуашь.



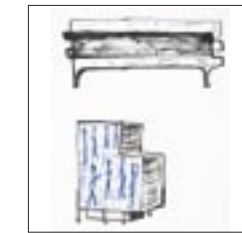
Стр. 44
Эскизы архитектурных объемов. 1960
Бумага, карандаш, гуашь.



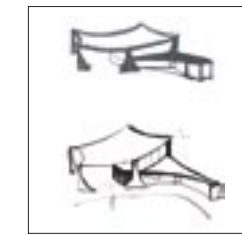
Стр. 45
Эскизы архитектурных объемов. 1960
Бумага, карандаш, гуашь.



Стр. 46
Эскизы деталей застройки. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 47
Эскизы деталей застройки. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 48
Детали застройки. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 49
Детали застройки и оформления. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 50
Фрагменты застройки. 1960
Бумага, карандаш, фломастер, гуашь.



Стр. 51
Фрагменты застройки. 1960
Бумага, карандаш, фломастер, гуашь.



Стр. 52
Фрагменты застройки. 1960
Бумага, карандаш, фломастер, гуашь.



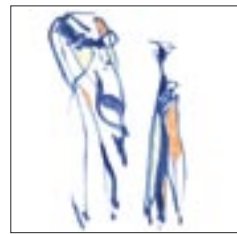
Стр. 53
Фрагменты застройки. 1960
Бумага, карандаш, фломастер, гуашь.



Стр. 54
Фрагмент застройки и оформления. 1960
Бумага, карандаш, фломастер, гуашь.



Стр. 55
«На пляже». Эскиз росписи. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 56
Эскизы стальных росписей. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 57
Эскизы стальных росписей. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 58
Эскизы стальных росписей. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 59
Эскизы стальных росписей. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



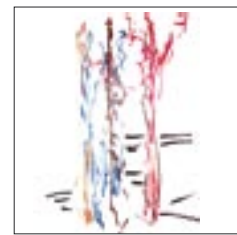
Стр. 60
Эскизы стальных росписей. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 61
Эскизы стальных росписей. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



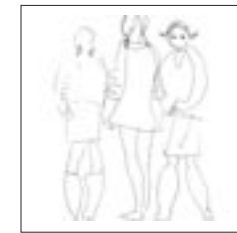
Стр. 62
Эскизы стальных росписей. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 63
Эскизы стальных росписей. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 64-65
Эскизы стальных росписей. 1960
Бумага, фломастер, гуашь.



Стр. 66
Натурная зарисовка.
Бумага, фломастер.



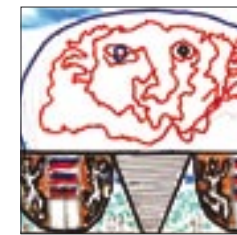
Стр. 78
«Сколково». Административный центр,
конференц-зал и гостиница для ученых
Бумага, фломастер.



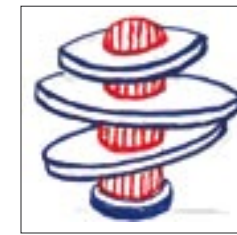
Стр. 79
«Сколково». Административный центр
Бумага, фломастер.



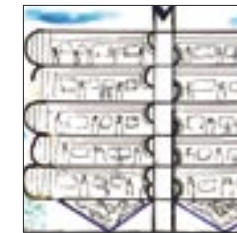
Стр. 80
«Сколково». Производственный комплекс
Бумага, фломастер.



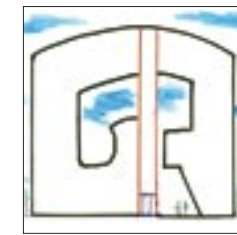
Стр. 81
«Сколково». Дискотека
Бумага, фломастер.



Стр. 82
«Сколково». Космический центр
Бумага, фломастер.



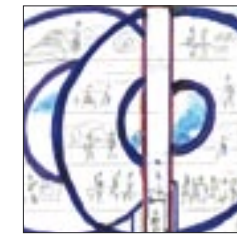
Стр. 83
«Сколково». Музей
Бумага, фломастер.



Стр. 84
«Сколково». Завод
Бумага, фломастер.



Стр. 85
«Сколково». Инженерный центр
Бумага, фломастер.



Стр. 86
«Сколково». Лаборатория
Бумага, фломастер.

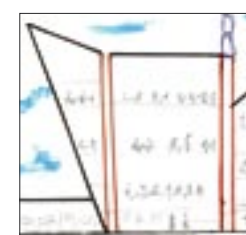


Стр. 87
«Сколково». Студенческий городок
Бумага, фломастер.



Стр. 88
«Сколково». Медицинский центр
Бумага, фломастер.

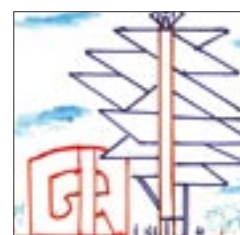
Содержание



Стр. 89
«Сколково». Ресторан
Бумага, фломастер.



Стр. 90
«Сколково». Киноцентр
Бумага, фломастер.



Стр. 91
«Сколково». Завод, гостиница для ученых
и производственные цеха
Бумага, фломастер.



Стр. 92
«Сколково». Лицей
и Административный центр
Бумага, фломастер.

[Нина Молева] Дыхание зодчества 3

[Элий Белютин] Основные формы контактности 13

[Нина Молева] Зодчество в жизни художника 25

«Город за облаками», который мог бы быть 29

Рычаги управления 29

Строить? Сначала ломать! 32

Общая мечта 33

Идея 34

Правота истории 36

Наукограды 67

Сколково. Слово истории 67

«Страшный суд» 70

Дворец для математических наук 72

От Кунтскамеры Петербурга до Сколково 73

Каталог 93

Элий Белютин
Нина Молева

ДЫХАНИЕ ЗОДЧЕСТВА

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»
Москва 2012

Составитель-редактор:
НИНА МОЛЕВА-БЕЛЮТИНА

Редактор
НАТАЛИЯ ВОРОНОВА-ТОЛСТОЛУЦКАЯ

Художественное оформление, макет и обложка
СВЯТОСЛАВ ПЛЮЦ

Издание первое.
Подписано в печать 05. 11. 2012. Формат 70 x 100 / 6
Печать офсетная. Печ. л. 16,6. Гарнитура TornadoCyr.
Отпечатано в московской типографии «ГАРТ»
Тираж 100 экз. Заказ № 9919