

UDC 712

Fates Intertwining, Cultures Connection. Impact of Delaunay Couple Research Activity on Gabriel Guevrekian's Oeuvre *

Elena V. Zabelina

Yaroslavl State Pedagogical University, Russia
108, Respublikanskaya street, 150000, Yaroslavl'
PhD Student
E-mail: freli@list.ru

Abstract. The article deals with an avant-garde trend simultaneism, which primarily emerged in painting, then developed in textile painting, clothes design and cinematography. The article attempts to interpret simultaneism theoretically as a holistic phenomenon and determine its place in the art of the XX century. Certain displays of simultaneism trend in painting and textile design have been studied well. But special displays of simultaneism in cinematography and architecture have been studied insufficiently. This fact prevents interpreting simultaneism as a holistic phenomenon. To study the impact of simultaneism on landscape architecture, the article uses such scientific methods as stylistic-formal analysis and comparative analysis. The article discloses principles of simultaneism, the trend, which originates at the intersection of art and science, traces the impact of Robert and Sonia Delaunay research activities on Guevrekian's creative concept. The author introduces for the scientific use some sources, unknown to the domestic study of art.

Keywords: landscape architecture; simultaneism; illusory movement; Robert Delaunay; Sonia Delaunay; fabrics; Gabriel Guévrekian; «The Garden of Water and Light».

Введение. Новое направление в искусстве – «симультанеизм» (от франц. *simultanè* – «одновременный»), возникшее в живописи в первой трети XX века, неразрывно связано с именами художников – исследователей и экспериментаторов супругов Робера и Сони Делоне. Известно время, когда художник-кубист Робер Делоне решил найти свой путь в искусстве и обратился к экспериментам в своём творчестве – 1912 год. Об этом он писал в своих письмах и заметках, опубликованных после его смерти супругой Соней Делоне.

Соня Делоне стала использовать симультанные контрасты сначала в своей живописи, а затем в росписи текстиля. Симультанные картины Робера Делоне составили одну из ярких страниц искусства авангарда.

Сегодня перед архитекторами, ландшафтными архитекторами и дизайнерами остро стоит проблема создания единой объёмно-пространственной среды, включающей пространство дома и сада, элементы живописи и скульптуры, которые отражали бы принципы гармоничной организации. Эти приёмы мы находим в творчестве художника, музыканта, архитектора Габриэля Гуэврекяна, на которого большое влияние оказали творческие поиски супругов Делоне.

В наше время многие художники подражают внешним проявлениям и конкретным формам симультанеизма. Такая практика обращения не предполагает глубинного проникновения и теоретического осознания основ этого явления, понимания его законов. Поэтому можно утверждать, что само понятие «симультанеизм» остаётся не до конца понятным и требует специального изучения.

Следует отметить некоторые отечественные исследовательские работы, в которых затрагивается тема применения симультанеизма в различных областях искусства: работа М. Б. Ямпольского [1], диссертации В. В. Виноградова [2], Ю. А. Константиновой [3] и О. А. Хорошиловой [4]. В работах этих исследователей используются термины

* Статья подготовлена в рамках выполнения Соглашения по гранту № 2012-1.4-12-000-3004-007 «Искусство России: парадигмы развития в контексте Европейских школ» Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы (мероприятие 1.4).

«симультанеизм», «симультанеист» применительно к этому направлению, поэтому в нашей статье мы используем эту принятую терминологию. Используемые в статье термины «симультанеизм» и «симультанеист» объединяют множество разнородных явлений в искусстве начала XX века. Специфика нашего исследования состоит в том, что симультанеизм рассматривается как целостное явление в архитектуре и искусстве.

Материалы и методы. Формально–стилистический анализ помогает определить место симультанеизма в ряду стилей и направлений в искусстве первой трети XX века. Сравнительный анализ выявляет специфику и закономерности организации художественной формы, характерной для симультанеизма.

Париж, начало 1920-х годов. Франция после окончания Первой мировой войны пытается вернуть себе титул художественной столицы мира. Войной были опустошены области к северу и востоку от Парижа, более миллиона человек погибло, необходимо было выплачивать огромные долги Великобритании и США. Потребность в восстановлении экономики была велика. И в таких тяжелейших политических и экономических условиях уже через месяц после подписания договора, французское правительство инициирует проведение Международной выставки декоративных и промышленных искусств, которую предполагалось провести в 1922 году. Версальский мирный договор был подписан в конце июня 1919 года, а уже через месяц, 29 июля 1919 года, был восстановлен проект выставки [5]. Французы смело шли на расходы, связанные с проведением экспозиции, так как выставка смогла бы стимулировать экспорт в секторе предметов искусства и роскоши, в котором Франция всегда выделялась. Такое серьёзное отношение к различным проявлениям искусства стало привлекать в Париж художников не только из Франции, но и распавшейся Австро-Венгерской Империи и послереволюционной России. Здесь открывались необъятные перспективы свободного развития искусств.

В 1920 году, после окончания Первой мировой войны, в Париж вернулись художники-исследователи и экспериментаторы – супруги Робер и Соня Делоне (настоящее имя Сарра Элиевна Штерн, родилась в Полтавской губернии Российской империи). В военные годы, начиная с 1914 года, они жили то в Испании, то в Португалии, где познакомились с Игорем Стравинским, Сергеем Дягилевым, Вацлавом Нижинским. Это знакомство привело к сотрудничеству с балетной труппой – в 1918 году они оформляли декорации для поставленного Дягилевым балета «Клеопатра» на музыку А. С. Аренского, а Соня Делоне создавала эскизы костюмов [6], [7].

В 1921 году архитектор Габриэль Гуэврекян, родившийся в Османской империи, до десяти лет проживавший в Тегеране и имевший иранское гражданство, после получения образования в Венской Академии прикладных искусств, где он обучался «у Оскара Штрнада и Йозефа Хоффмана, наиболее передовых архитекторов Австрии того времени» [8], принимает решение переехать в Париж. В Париже он начинает работать у известного архитектора Анри Соважа и общаться с современными французскими архитекторами [8]. Затем, в 1922 году, он становится сотрудником в бюро архитектора и специалиста в области кино, Робера Малле-Стивенса, а вскоре и его компаньоном.

Обратимся к воспоминаниям Гуэврекяна об этом периоде жизни: «С этого момента», – пишет он, – «я оказался в кругу наиболее передовых французских архитекторов и стал принимать участие во всех выставках и демонстрациях современной архитектуры во Франции и за её пределами» [8]. В 1922 году Гуэврекян присоединился к кругу архитекторов-авангардистов, таких как Ле Корбюзье, Андре Люрса (архитектор-модернист, ландшафтный архитектор, проектировщик мебели и планировщик городов), и Зигфрид Гидион (историк искусства и архитектурный критик).

Владимир Маяковский, побывавший в Европе в то время, в свойственной ему экспрессивной манере так описывает Париж 1922 года: «Париж ошеломляет. Тысячи кафе и ресторанов. Каждый, даже снаружи, уставлен омарами, увешан бананами... Не поймёшь! Три миллиона работников Франции сожрано войной. Промышленность исковеркана приспособлением к военному производству. Области разорены нашествием. Франк падает. И рядом – всё это великолепии!» [9].

По наблюдениям В. Маяковского, «живопись – самое распространенное, самое влиятельное искусство Франции... Кафе и рестораны сплошь увешаны картинами. На каждом шагу магазин-выставка. Огромные домища – соты-ателье». В предисловии к

очерку «Семидневный смотр французской живописи» Маяковский выражает благодарность Сергею Павловичу Дягилеву, который «своим знанием парижской живописи и исключительно лояльным отношением к РСФСР» способствовал осмотру и получению материалов для книги. В Париже на тот момент – тысячи художников. Это дало повод Маяковскому сыронизировать: «Еще сто лет – и у каждого француза будет собственный Луврик» [10]. Чтобы стать заметным в этой массе художников, необходимо было искать свой путь, своё место в искусстве, и супруги Робер и Соня Делоне в 1920-х годах продолжают развивать направление «симультанеизм».

По возвращении в Париж Соня Делоне становится хозяйкой дома, открытого для русской интеллигенции, мощный эмигрантский поток которой достигает Парижа как раз к началу 1920-х годов. Именно в двадцатые годы большая часть русской интеллигенции, поначалу принявшая революцию, а затем разочаровавшаяся в ней, устремилась за рубеж. Дом супругов Делоне становится местом встреч русского и западного авангарда и обмена художественными идеями – гостями были Игорь Стравинский, Сергей Дягилев, Эльза Триоле, Илья Зданевич, Александра Экстер и многие другие [3]. Супруги Делоне близко дружили с Марком Шагалом и его женой Беллой, которые в 1922 году покинули подмосковную Малаховку и через Прибалтику отправились в Берлин, а в 1923 году переехали в Париж, приняв предложение Блеза Сандрара заняться иллюстрированием книг.

Соня Делоне страдала помочь русским эмигрантам, предложив им работу в своей мастерской. Одним из первых её помощников стал теоретик русского авангарда Илья Зданевич, который оказал влияние на создание Соней Делоне платьев-поэм в 1922 году [3].

Владимир Маяковский приезжал в Париж в 1922, 1924 и 1925 годах [11], и неизменно посещал супругов Делоне. В свой приезд в Париж в 1922 году он оставил на память им дверь, собственноручно раскрашенную в конструктивистском духе со своими стихами. Эта дверь стала семейной реликвией Делоне, и при переезде на другую квартиру они взяли её с собой [12]. В 1922 году Робер Делоне не был настолько популярен, как Пикассо. По словам Маяковского, «Делоне – весь противоположность Пикассо. Он симультанист (*термин дан в авторской редакции Маяковского*). Он ищет возможности писать картины, давая форму не исканием тяжестей и объёмов, а только расцветкой. Он весь в ожесточении. Кубизм, покрывший все полотна французских живописцев, не даёт ему покоя... Он весь, даже спина, даже руки, не говоря о картинах, в лихорадочном искании» [13]. Надо отметить, что поиски своего творческого пути Робер Делоне начал уже в 1912 году, когда полностью отошёл от кубистического стиля, в котором работал ранее и обратился к беспредметной живописи, создав серию картин «Окна».

Для создания своих новых картин Робер Делоне начинает основательно исследовать влияние света на цветовосприятие, изучать теорию света и цвета и, прежде всего, обращается к трудам Мишеля Эжена Шеврёля (Michel Eugène Chevreul, 1786–1889) – известного теоретика в этой области [14, С. 113]. Теория симультанеизма была разработана и опубликована в 1839 году этим выдающимся французским химиком-органиком, работавшим в то время с красителями на мануфактурах Гобелена, и опубликована в труде «О законе симультанного контраста» [15]. Этот труд был переведён на европейские языки и позднее послужил научной основой импрессионистической и неимпрессионистической живописи [16].

Изучая труды Шеврёля, Робер Делоне особо заинтересовался разделом, связанным с законом «одновременного, то есть симультанного контраста цветов» [14, С. 113]. По Шеврёлю, согласно этому закону, «цвета оказывают взаимное влияние друг на друга. Наложённые рядом, они отбрасывают друг на друга свой собственный дополнительный цвет, в результате чего оба цвета кажутся более насыщенными и интенсивными» [16].

Робер Делоне, вооружившись теорией Шеврёля, стал экспериментировать с цветом, исследовать и применять в своей живописи законы симультанного контраста цветов, стремясь найти принципиально новые выразительные средства художественного языка и способы воздействия на зрителя.

Явление симультанеизма развивалось в контексте таких ярких направлений в искусстве первой трети XX века, как постимпрессионизм, кубизм, фовизм, экспрессионизм и другие, с которыми оно поддерживало живую связь, вступало в творческие споры. Сам симультанеист Робер Делоне поначалу был приверженцем кубизма, воспринял и творчески

переработал принципы этого направления и выработал соответствующее отношение к памятникам прошлого и современности. Под влиянием научного прогресса и новых движений в искусстве складывалась совершенно новая картина мира, которая обнаружила потребность в тесной связи отдельных видов искусств.

Начиная серию картин «Окна» в 1912 году (Рис. 1), Р. Делоне пришёл к мысли о создании такой живописи, в которой цвет рассматривался бы в качестве основного элемента для создания иллюзии перспективы, глубины и движения. Примечательно, что в картинах этой серии даже глубину пространства он передаёт не при помощи перспективы, линейной или воздушной, а с помощью цветовых контрастов без использования светотени. На плоскости картины выстраиваются призматические формы, в гранях которых мерцают отражения света и невидимых предметов. Картины как бы излучают свет. Это были его первые опыты с симультанными сочетаниями цветов. Он экспериментирует с прозрачностью цвета, насыщенностью отдельных фрагментов, сопоставлением одинаковых форм, окрашенных в симультанно-контрастные цвета. Свою живопись периода 1912 года Робер Делоне воспринимает как исследовательскую деятельность, направленную на поиск законов цветового воздействия на человека.

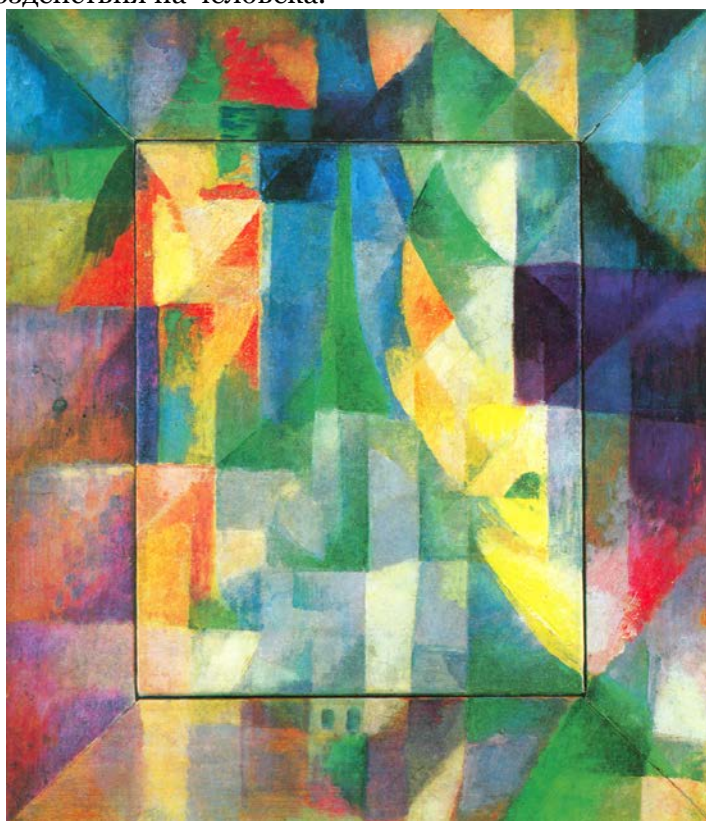


Рис. 1. Робер Делоне. Симультанеистские окна на город. (*Les Fenêtres simultanées sur la Ville, 1re partie, 2e motif, 1re réplique*), 1912. В собрании: Гамбургский Кунстхалле. Каталог Delaunay und Deutschland. Концепция и реализация: Peter Klaus Schuster и другие. Köln: DuMont, 1985

Продолжая экспериментировать с симультанными контрастами, Р. Делоне открыл новые эффекты. Своими открытиями он делится в письме 1912 года с Василием Кандинским: «Я всё ещё жду, пока я не могу найти большую гибкость в законах, которые я обнаружил. Они основаны на исследованиях в прозрачности цвета, подобие которого музыкальным нотам заставило меня обнаружить *движение цвета*» [14, С. 178–179].

Таким образом, мы наблюдаем, что Делоне отошёл от привычных выразительных средств и традиционного образа мыслей и смело доверил цвету самые разнообразные функции. Одним лишь цветом он сумел передать и новое восприятие пространства, тесно связанное со временем, и физическую динамику материала. Принципы симультанеизма основываются на использовании цвета, и прежде всего симультанных контрастов цветов для

создания иллюзии перспективы, глубины и движения, иллюзии «излучения цвета». Новые приёмы, применённые художником, превращают зрителя в активного участника действия, задуманного и срежиссированного. Делоне, используя экспериментально полученные знания о физиологических особенностях восприятия сочетаний цветов, ритмически расположенных на плоскости форм, заставляет зрителя увидеть то, чего на самом деле нет – симультанно возникающие цвета, симультанное движение, то есть ощутить одновременное существование статики и движения.

В симультанеистских исследованиях Робера Делоне активное участие принимали его жена, художница Соня Делоне, литератор Блез Сандрар и художник Фернан Леже.

Творческую манеру Робера и его жены Сони Делоне, уловив в сочетаниях цветов и ритмах их картин музыкальность, поэт Гийом Аполлинер называл также «орфизмом», считая, что их произведения, подобно музыке древнегреческого героя Орфея, завораживают и очаровывают людей, наполняя их сердца радостью. Сам Робер Делоне не очень доверял этому определению, вероятно, потому, что оно не объясняло и не раскрывало его теории.



Рис. 2. Робер Делоне. Большая португалка. (La Grande Portugaise), 1916. В собрании: Кёльн, Галерея Гмурзынска.

Каталог Delaunay und Deutschland. Концепция и реализация: Peter Klaus Schuster и другие. Köln: DuMont, 1985

Соня Делоне совместно с Сандраром в 1913 году предприняла первый опыт использования теории симультанеизма в литературе. Они выпустили первую симультанную книгу: «Проза о трансибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» – «La Prose du Transibérien et la petite Jehanne de France». Представление этой книги прошло в Париже, Берлине, Лондоне, Нью-Йорке, Санкт-Петербурге [17, С. 199].

В некоторых этих городах прошли и выставки Сони Делоне, где были представлены не только картины, написанные в духе симультанеизма, но и переплётки книг, лампы, подушки. В 1916 году в Стокгольме в галереи Артуро Чьячелли (Arturo Ciacelli) прошла ее выставка, на которой были показаны картины португальского периода. В 1919 году в Бильбао она выставила картины, инсталляции, а также предметы декоративно-прикладного искусства: фарфоровые сервизы, стекло, ткани, лампы, подушки и др. Художница будто ищет

возможность расширить границы симультанеизма и применить его принципы и в декоративно-прикладном искусстве.

К началу 1920-х годов Соня Делоне осознанно избрала текстиль своим основным полем деятельности. Имея уже большой опыт работы в абстрактной живописи, она обратилась к одному из её истоков – орнаменту. В эскизах тканей стали преобладать ритмичные геометрические формы: треугольники, ромбы, зигзаги, квадраты, спирали и практически не встречались круги и концентрические окружности, которые присутствовали в более ранних симультанных живописных работах С. Делоне.

Ю. А. Константинова в своей диссертации «Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад» [3], замечает: «Соня Делоне использует самые элементарные схемы симметрии, определяющие порядок, в котором элементы орнамента скорее составлены, нежели сцеплены вместе. Ритм и соподчинение частей орнамента у С. Делоне часто достигается не с помощью жёсткой взаимосвязи элементов узора, как у конструктивистов (Константинова сравнивает рисунки тканей Сони Делоне с тканями Л. Поповой и В. Степановой.), а посредством цвета. Её работы похожи больше не на инженерную конструкцию, а на игру в конструктор из разноцветных геометрических элементов». То есть именно цвету, а не орнаменту, художница отводит главенствующую роль.

Робер Делоне констатирует следующий факт: «Госпожа Соня Делоне создала свою гармонию цветов и ритмов, продиктованных самой жизнью. Она не копирует стили, а изобретает свой собственный, созвучный новой атмосфере, царящей в стране. Никакой экзотики, никакой нео-стилизации. Это – действительно ритмы современного города, его объёмы, его иллюминация, цвет его реки» [18, С. 207].



Рис. 3. Соня Делоне. Эскизы тканей и костюмов

Создавая новые орнаменты для тканей, С. Делоне использовала симультанные цветовые сочетания, эксперименты с которыми ранее проводила в своих живописных полотнах (Рис. 3). Робер Делоне писал: «Наконец у нас, после всего этого иностранного влияния и восточного буйства красок, привезённых во Францию первыми Русскими Балетами, появились ткани, созвучные современному французскому искусству. До сих пор мы пытались адаптировать к современным условиям мотивы «Тысячи и одной ночи»

восточных шалей. В моде был Восток – Индия, арабы, а в последние годы платки, которые русские крестьянки носят в отдалённых деревнях, основу которых, впрочем, составляют бывшие французские рисунки, окрашенные с экзотическим вкусом» [18, С. 207].

Если в своих полотнах Робер Делоне пытался усилить эффект иллюзорного движения, экспериментируя с различными геометрическими формами и симультанными контрастами цветов (Илл. 2), Фернан Леже в снятом им фильме «Механический балет» применял симультанный монтаж для создания особого ритма, то Соня Делоне в свои ткани облачает движущиеся живые фигуры. Вместо ровной плоскости холста – объёмные формы женских тел. Существенно, что в костюмы и платья из симультанных тканей, которые художница начала выполнять после 1922 года, Соня Делоне одевает живые модели, а не использует, например, манекены. Накладываясь на пластику движений женских тел, симультанный эффект достигает максимальной выразительности.

Соня Делоне при разработке своих тканей уделяет особое внимание технике нанесения орнаментов. Она почти не использует вспомогательные инструменты, всецело доверяя точности своей руки. Линии Сони Делоне – живые, несколько небрежные, передают порывы её души. По наблюдению Ю.А. Константиновой, «в гуашах Сони Делоне заметно движение кисти, дрожание руки; эскизная, очерковая манера присуща часто даже самым репрезентативным листам. Делоне редко пользуется линейкой и циркулем. Даже в её ранних орнаментах для ткани, которые отличаются более строгим построением, разметка по линейке используется скорее как общий ориентир. У Делоне не встретишь обводки фигур пером по контуру, что было характерно для конструктивистов. Границы окрашенных областей в её рисунках часто не идеальны. Иногда она оставляет неокрашенные полосы белой бумаги между ними, как своеобразную буферную зону» [3].

В своей диссертации Константинова отмечает факт существования подобной техники у Сони Делоне, но не объясняет, почему художница к ней прибегает, так как в её диссертации не рассматриваются симультанные воздействия цветов. Дело в том, что каждое цветочное пятно помимо непосредственного воздействия на отведённом ему поле обладает ещё способностью посылать цветочные волны на прилегающие к нему пространства. Ради использования этой цветочной энергии необходимо оставлять между красками пустоты белого цвета – бумаги, загрунтованного холста. Благодаря этому белому нейтральному пространству краски живут и дышат, сверкают и отливают множеством оттенков.

Соня Делоне, прежде всего художник, творец, а не исполнитель-ремесленник, способный точно и скрупулёзно тиражировать образцы. Отсюда широта её интересов в искусстве, особая степень свободы и лёгкости, живости и виртуозности во всех её работах, которые привлекали к себе прежде всего людей искусства. Её модели одежды раскупались киноактрисами, авангардными художниками и дизайнерами. Соня Делоне вместе со своим супругом Робером Делоне неизменно участники всех значимых выставок.

Своего рода экспериментальным опытным полем, где была возможность развивать идеи и оттачивать мастерство, в Париже стали коллективные выставки художников-авангардистов и архитекторов. Такие ежегодные выставки, как Осенний Салон, периода 1922–1924 годов, а в дальнейшем и грандиозная Международная выставка декоративных и промышленных искусств 1925 года, имели решающее значение для развития современного искусства и архитектуры. Постоянными участниками этих выставок стали Ле Корбюзье, Адольф Лоос, Робер Малле-Стивенс, Андре Люрса и другие. Габриэль Гуэврекян принимает активное участие в выставках с 1923 года.

На Осеннем салоне 1924 года в Париже Соня Делоне представила свои ткани в небольшом бутике со звучным названием «SIMULTANÉ», специально разработанном для неё молодым архитектором Габриэлем Гуэврекяном (Илл. 4). Это был первый этап их сотрудничества, продлившегося в дальнейшем. Вероятно тогда Гуэврекян стал с интересом относиться к новому направлению в искусстве и увлёкся идеями симультанеизма. Влияние взглядов Делоне можно проследить в этом проекте бутика. Специально для этой статьи автор обратилась в архив Г. Гуэврекяна в Иллинойском университете с просьбой предоставить фотографию бутика на Осеннем салоне 1924 года, следует отметить, что в России эта фотография публикуется впервые.

Вертикальный фасад бутика разделён на три части. Его пересекает широкая непрозрачная горизонтальная полоса с названием бутика таким образом, что верхняя часть

фасада превращается в окно с декоративной сквозной вставкой в центре, а нижняя служит витриной, в которой и были выставлены образцы тканей. Фасад обрамлён с двух сторон цилиндрическими колоннами, несколько смягчающими чёткую геометрию проекта. Свет струится изнутри бутика и создаёт сложную игру на плоскости фасада – выпуклые буквы названия отбрасывают тени вниз, витрина несколько углублена, а ткани Сони Делоне подсвечиваются сверху и снизу, создавая колоритную картину в духе симультанной живописи. Вход в бутик расположен с торцевой стороны слева. Узкая торцевая стена с углублённой дверью имеет то же горизонтальное деление, что и основной фасад. На этой стене на уровне высоты витрины выполнен простой прямоугольный выступ с резной декоративной вставкой. За этим выступом спрятан источник света, дающий направленный вверх треугольный луч. Он освещает узкую прямоугольную нишу. Таким образом, этот небольшой бутик из-за своей насыщенности светом кажется больше своих реальных размеров – это своего рода «симультанная» иллюзия.



Рис. 4. Габриэль Гуэврекян. Бутик «SIMULTANÉ», представленный на Осеннем салоне в 1924 году. Guevrekian Archives, University of Illinois, box 2.

Для Международной выставки 1925 года в Париже Г. Гуэврекян спроектировал и построил ещё один «Симультанеистский бутик» для Сони Делоне и Жака Эйма на мосту Александра III. В нем были выставлены уже ставшие знаменитыми ткани Сони Делоне, рисунок на которых – результат её экспериментирования с «вибрирующей» палитрой красных, синих, коричневых и зелёных цветов. Здесь также демонстрировались модели деловых, вечерних и спортивных платьев, и даже купальники, выполненные из этих тканей (Рис. 5).



Рис. 5. Соня Делоне. Костюмы и аксессуары, выполненные из тканей по эскизам художницы

Наладив тесное сотрудничество с художниками Робером и Соней Делоне, нашедшими своё направление в современном искусстве, Габриэль Гуэврекян использовал принципы симультанеизма и в своём ландшафтном творчестве. На Парижской выставке Гуэврекян создал инновационный «Сад воды и света» («Jardin d'eau et de lumière») на эспланаде Инвалидов. Этот сад представлял собой чётко ограниченное треугольное пространство, в которое невозможно войти – им можно только любоваться, вдыхать аромат цветов и слушать журчание струй воды.

Импровизированная треугольная «сцена» была обрамлена с двух сторон ажурным ограждением из маленьких стеклянных треугольников, цвет которых плавно изменялся от розового к белому. Свет играл и отражался на их гранях. Основную часть композиции занимал бассейн в форме меньшего по размеру равнобедренного треугольника, вписанного в большой треугольник сада таким образом, что у них было общее основание, это основание треугольника являлось границей сада, обращённой к зрителям. Два массивных бетонных блока слева и справа от бассейна фиксировали эту границу, не позволяя зрителям пройти в сад, и визуально конкретизировали всю композицию.

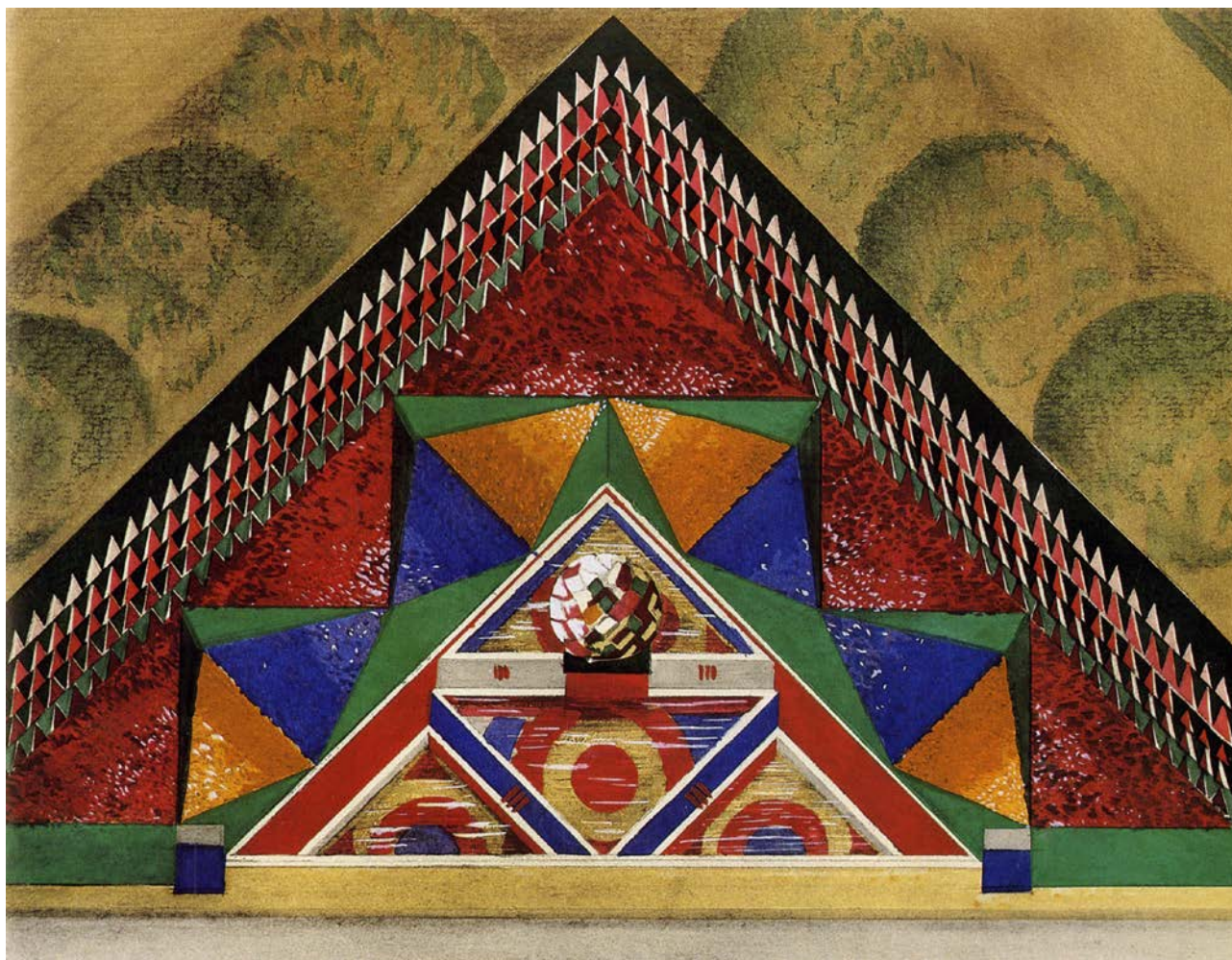


Рис. 6. Габриэль Гуэврекян. Эскиз «Сада воды и света». Marrast, J. 1925 Jardins [Текст] / Joseph Marrast. – Paris: Éditions d'Art Charles Moreau, 1926.

Одной из гениальных находок Гуэврекяна были объёмные клумбы в виде четырёхгранных пирамид, которые создавали трёхмерность, тем самым усложняя и внося разнообразие в рельеф столь малого по площади участка, и, с другой стороны, предоставляли больше пространства для размещения растений. В этих треугольных и призматических формах сада, в сложных преломлениях света на гранях стеклянного ограждения, прослеживается влияние ранних симультанных работ Робера Делоне, особенно его серии «Окна». Объёмные многогранные клумбы выполняли и композиционные задачи – создавали чёткий орнамент, обрамляющий бассейн, а кроме того, каждая треугольная грань пирамиды несла и цветовую нагрузку. Растения использовались в массе как краска и рассматривались как визуальные компоненты, где Гуэврекян использовал симультанные сочетания цветов, и даже создавал иллюзию глубины за счёт контраста цвета. [14, С. 108–110].

В центре бассейна возвышалась вращающаяся сфера из кусочков зеркального и цветного витражного стекла, выполненная художником по металлу и витражам Луи Бэрилле. Спиралевидная стела-фонтан – работа этого же автора. Зеркальная сфера вращалась, приводимая в движение электричеством, отражалась в воде и разбрасывала вокруг солнечные блики и цветные рефлексy. Ночью внутри сферы загоралась лампа – в игру вступали разноцветные витражные стёкла, и весёлые огоньки разбежались вокруг, освещая и заставляя вспыхивать разноцветными красками стеклянные треугольники ограждения. Таким образом идея симультанного движения света и цвета получила своё воплощение в ландшафтном объекте Гуэврекяна. Архитектор использует симультанные контрасты, окрашивая ими грани пирамидальных форм, а для усиления иллюзии движения он применяет блики и цветные рефлексy от движущейся сферы и движения воды. Всё это

создаёт впечатление, что сад намного больше своих истинных размеров, придаёт богатство восприятию.

Если Робер Делоне пытался наполнить свои картины светом и искал возможность передать на плоскости иллюзию движения, следуя своему утверждению, высказанному в эссе «Свет» – «в природе цвет-движение создаётся светом» [14, С. 186], то Габриэль Гуэврекян для создания своего сада использует широкую гамму возможностей, доступных архитектору – строительные и природные материалы, новые технологии, связанные с электричеством, разнообразие форм и фактур, вводит цветовые и световые эффекты, что делает его ландшафтный объект необыкновенно привлекательным даже в ночное время.

Архитектор сделал бассейн в саду трёхуровневым, ступенчато спускающимся к зрителям, разделив его на четыре равных треугольных водоёма. Из спиралевидной стелы-фонтана, расположенной посередине между вершиной треугольной «сцены» и бассейном, била горизонтальная струя воды и попадала в верхний, наиболее приподнятый относительно других водоём. Кроме этого, из трубочек в вертикальных стенках каждого малого треугольного бассейна били горизонтальные струи воды. Таким образом, вода постоянно находилась в движении. Отражённый от рябившей воды свет создавал причудливую игру бликов вокруг.

Дно каждого водоёма было выполнено с наклоном в сторону зрителей. Расписать дно Гуэврекян пригласил Робера Делоне. Следует заметить, что с тех ракурсов, с которых были сняты дошедшие до нас фотографии, невозможно рассмотреть эту роспись, но о том, как она выглядела, можно судить по цветному эскизу Гуэврекяна, опубликованному в книге Жозефа Марраста «1925 Jardins» [19]. Эскиз «Сада воды и света» был выполнен гуашью в виде аксонометрической проекции, что придавало некоторую условность изображению, но хорошо выявляло объём (Рис. 6). Дно, согласно этому эскизу, должно было быть расписано белыми, красными и синими концентрическими окружностями. Так как в своей живописи Робер Делоне добивался передачи иллюзии движения, вызванных применением симультанных контрастов цветов определённых геометрических форм, можно полагать, что роспись дна трёхуровневого бассейна была для него особым опытом – полотно было заменено плоскостью бассейна, рябь на воде, сквозь которую видна была роспись, усиливала эффект вибрации и иллюзорного движения концентрических окружностей.

На примере «Сада воды и света» можно наблюдать, как исследования и творческие эксперименты художников Робера и Сони Делоне повлияли на творчество архитектора Габриэля Гуэврекяна и позволили превратить небольшой участок, предоставленный для реализации выставочного ландшафтного объекта, в сад, основанный на использовании принципов симультанеизма – создав в нём иллюзии пространства, глубины и движения, а также «излучения света».

Выводы. Симультанеизм, родившийся на стыке искусства и науки, основанный на теории света и цвета французского химика М. Э. Шеврёля, опубликованной в 1839 году, вооружил людей искусства принципиально новыми выразительными средствами художественного языка и способами воздействия на зрителя. Эксперименты с симультанными контрастами и формами позволили Роберу Делоне передать иллюзию пространства, глубины и движения на картинной плоскости. Художница Соня Делоне обратилась к симультанному орнаменту как к одному из истоков абстрактной живописи, и к началу 1920-х годов избрала текстиль основным полем своей деятельности. В свои ткани она стала облачать движущиеся женские фигуры – накладываясь на пластику движений женских тел, симультанный эффект достиг максимальной выразительности.

Эксперименты художников Робера и Сони Делоне повлияли на творчество архитектора Габриэля Гуэврекяна. Он не только создал как бы излучающие свет «Симультанные бутики» для Сони Делоне в 1924 и 1925 годах, но также использовал принципы симультанеизма в своём ландшафтном объекте «Сад воды и света». В этом саду создана иллюзия перспективы и иллюзия увеличения реальных размеров участка. Этот сад стал реализацией в ландшафтной архитектуре закономерностей, изложенных Р. Делоне в эссе «Свет» (1912): «В природе цвет-движение создаётся светом. Движение определяется неравными соотношениями, контрастами цвета – так творится Действительность. И эта Действительность... носит характер ритмической симультанности. Симультанность в цвете – есть гармония, иначе говоря, цветовые ритмы, в которых рождается видение Человека.

...Будем учиться видеть... синхроматическое движение (симультанность) света, эту единственную реальность» [14].

Примечания:

1. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. 456 с.
2. Виноградов В.В. Французский киноавангард 1920-х годов и неоавангард «новой волны» как факторы развития выразительных средств кинематографа: дис. ... докт. иск.: 17.00.03. М.: ВГУК имени С. А. Герасимова, 2011. 398 с.
3. Константинова Ю.А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад: дис. ... канд. иск.: 17.00.04. М., 2005. 256 с.
4. Хорошилова О.А. Эксперименты художников Парижской школы в области проектирования текстиля и костюма: дис. ... канд. иск.: 17.00.06. СПб., 2009. 283 с.
5. L'exposition de 1922 // *Chronique // Art et Décoration*, сентябрь–октябрь 1919. P. 1–2.
6. Damase, J. *Sonia Delaunay: fashion and fabrics.*– New York: H. N. Abrams, 1991.
7. Baron, S., Damase, J. *Sonia Delaunay: the life of an artist* New York: H.N. Abrams, 1995.
8. Guévrekian, G. *Curriculum vitae de 1936* // Vitou, E.; Deshoulières, D.; Jeanneau, H.; Savignat, J.-M. *Gabriel Guévrekian: un autre architecte moderne.* / Elisabeth Vitou, Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, Jean-Michel Savignat. Paris: Connivences, 1987. P. 133.
9. Маяковский В.В. Схема Парижа. // *Очерки 1922–1923 годов.* // Полное собрание сочинений в 13 тт. Т. 4. [Подготовка текста и прим. В. А. Арутчевой и З. С. Паперного]. М.: ГИХЛ, 1957.
10. Маяковский В.В. Осенний салон // *Очерки 1922–1923 годов.* // Полное собрание сочинений в 13 тт. Т. 4. [Подготовка текста и прим. В. А. Арутчевой и З. С. Паперного]. М.: ГИХЛ, 1957.
11. Катанян, В. А. Маяковский: хроника жизни и деятельности. М.: Советский писатель, 1985. 648 с.
12. Desanti D. *Sonia Delaunay: magique magicienne.* Paris: Ramsay, 1988. P. 193–194.
13. Маяковский В.В. Делоне // *Очерки 1922–1923 годов.* // Полное собрание сочинений в 13 тт. Т. 4. [Подготовка текста и прим. В. А. Арутчевой и З. С. Паперного]. М.: ГИХЛ, 1957.
14. Delaunay, R. *Du cubisme à l'art abstrait / Documents inédits publiés par P. Francastel.* Paris: S.E.V.P.E.N., 1957.
15. Chevreul, M. E. *De la loi du contraste simultané.* Paris: Pitois-Levrault, 1839.
16. Chevreul, M. E. *The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and their applications to the arts* – London: Henry G. Bohn, York street, Covent garden. 1860.
17. Delaunay, R. *Exposition Sonia Delaunay-Terk. Madrid.* // *Du cubisme a l'art abstrait Documents inédits publiés par Pierre Francastel.* Paris: S.E.V.P.E.N., 1957. P. 199.
18. Delaunay, R. *Les tissus « simultanés » de Sonia Delaunay* // *Du cubisme a l'art abstrait Documents inédits publiés par Pierre Francastel.* Paris: S.E.V.P.E.N., 1957. P. 207.
19. Marrast, J. *1925 Jardins*– Paris: Éditions d'Art Charles Moreau, 1926.

УДК 712

Переплетение судеб, соединение культур: влияние исследовательской деятельности супругов Делоне на творчество архитектора Габриэля Гуэврекияна

Елена Владимировна Забелина

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского,
Россия
150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, 108
аспирант
E-mail: freli@list.ru

Аннотация. В статье рассматривается направление авангардного искусства – симультанеизм, который первоначально проявился в живописи, а затем получил своё развитие в росписи тканей, дизайне одежды и кинематографе. Предпринята попытка теоретического осмысления симультанеизма как целостного явления и определения его места в искусстве XX века. На сегодня достаточно изучены отдельные проявления направления симультанеизм в живописи и дизайне текстиля. В то же время недостаточное внимание уделялось пространственным проявлениям симультанеизма в кинематографе и архитектуре, что не позволяет представить симультанезм как целостное явление. Для изучения влияния симультанеизма на ландшафтную архитектуру были использованы такие научные методы, как формально-стилистический анализ и сравнительный анализ. В статье выявлены принципы симультанеизма – направления, которое родилось на стыке искусства и науки, прослежено влияние исследовательской деятельности художников Робера и Сони Делоне на формирование творческой концепции Гуэврекяна. Автором вводятся в научный оборот некоторые ранее не известные в отечественном искусствознании источники.

Ключевые слова: ландшафтная архитектура; симультанеизм; иллюзорное движение; Робер Делоне; Соня Делоне; ткани; Габриэль Гуэврекян; «Сад воды и света».