С.Д. Петренко

ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ СИНТЕЗА МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ИСКУССТВ В АРХИТЕКТУРЕ СССР (1920–80-е гг.)

Материал статьи посвящен истории развития одной из ключевых проблем в истории советской художественной культуры — синтезу искусств, на протяжении более полувека находившегося в центре внимания архитекторов, мастеров монументального изобразительного искусства и искусствоведов. Автором статьи рассматриваются формальные и композиционные принципы осуществления синтеза, а также роль государственных директив, под влиянием которых и осуществлялось взаимодействие искусств.

The article is devoted to the history of the development of one of the key problems in the history of Soviet artistic culture — the synthesis of the arts, which for more than half a century was in the center of attention of architects, masters of monumental fine arts and art. The author of the article examines the formal and compositional principles of the synthesis, as well as the role of state directives under the influence of which the interaction of the arts was carried out.

Ключевые слова: синтез искусств, архитектура СССР, монументальное искусство, авангард, соцреализм.

Keywords: Synthesis of arts, the architecture of the USSR, monumental art, avant-garde, socialist realism.

В канун первой годовщины Октябрьской революции в советской культурной политике в полную силу зазвучат вопросы, посвященные синтезу монументальных искусств и архитектуры. Несмотря на

крайне тяжелое экономическое положение в стране, изобразительное и, главным образом, монументальное искусство окажется в центре внимания советской власти. Именно монументальное искусство новое правительство попытается сделать одним из главных средств воздействия на самые широкие слои населения.

Для реализации данной идеи Совнарком РСФСР устраивает ряд мероприятий, одно из них — план монументальной пропаганды. Помимо этого, по территории страны начинают активно курсировать агитпоезда, агитбаржи и агитпароходы, деятельность которых была направлена на проведение различного рода агитационно-пропагандистской и культурно-просветительской работ. В городах к годовщине Октябрьской революции и целой серии новых советских праздников появляются гигантские живописные панно, чья тематика и монументальный размах по силе своего воздействия имели не менее агитационный характер.

Другими словами, различные формы и виды искусства в глазах правительства должны были направить стихийную силу населения на реализацию идеи построения социализма в отдельно взятой стране, а за монументальным искусством необходимо было закрепить значение ведущего среди остальных видов и форм агитационного искусства.

По мнению В.Хазановой, появлявшиеся на улицах столичных городов (Москвы и Петрограда) памятники монументальной пропаганды своими формально-композиционными решениями были схожи со стилистикой политического плаката, что и роднило их с произведениями искусства агитационного. Само же агитационное искусство, как и остальные виды изобразительного искусства, получило свои ярко выраженные формальные принципы: минимализм, лаконичность, доходчивость, ограниченный набор художественных средств, сведенная к минимуму сюжетная линия, идеализированный образ героя [8]. Как следствие, памятники монументальной пропаганды явили собой синтез двух искусств — монументального и агитационного.

Можно отметить, что в большей части реализованных в первые годы советской власти проектов применялись композиционные решения, близкие классическим. На фасадах проектов Дворцов рабочих,

крематориев появлялась монументально-декоративная скульптура, заимствованная из иконографических наборов предыдущих эпох, а само объемно-пространственное решение отвечало канонам используемых исторических стилей. Для С.Хан-Магомедова подобная ситуация в архитектурной практике была вызвана тем, что в первые годы после октябрьских событий «художественный образ искали, используя классические формы» [9, с. 179–180].

Активный творческий диалог с классическим наследием стал причиной того, что синтез монументальных искусств и архитектуры на время приобрел откровенно изобразительный характер. В качестве примера могут быть названы павильоны ВСХВ: «Входная арка», «Лесоводство», «Полеводство», «Мелиорация», дополненные стоящими рядом скульптурными группами рабочего, текстильщицы и крестьянина.

Монументальные живописные панно и рельефы тех же павильонов ВСХВ, напротив, участвовали в синтезе с архитектурой, основываясь на приемах формального контраста. В них использовались решения, характерные для плаката (линеарность, плоскостность, большие локальные цветовые пятна, незначительное количество тональных градаций, упрощение и уплощение формы). Помимо этого, намеренный диссонанс масштабных связей элементов живописной композиции и архитектуры, резкие динамичные и асимметричные композиционные схемы вызывали большой интерес со стороны зрителей.

Впрочем, очень скоро новая идеология принесла с собой и новую эстетику, замешанную на простоте, утилитаризме и практицизме, а доминирование идеи функции над формой станет причиной отказа от использования скульптурно-живописных композиций в качестве элементов декорирования здания, что приведет к исчезновению живописи и скульптуры с фасадов возводимых сооружений. Отказ архитекторов от «услуг» других пластических искусств связан не только с новыми взглядами на саму архитектуру, но и новыми взглядами на изобразительное искусство, которое, по мнению А.Веснина должно было стать «чистыми конструкциями без балласта изобразительности» [9, с. 356]. Но и констатировать полное отсутствие принципа синтеза искусств в архитектуре конструктивизма нельзя.

Новая пролетарская архитектура, отказавшись от традиционных ордерных форм и симметричных объемно-пространственных решений, отказавшись от фигуративных композиций, заменит последние технологическими открытиями XX столетия — антеннами, прожекторами, громкоговорителями, чей функционализм и холодный утилитаризм форм, наряду с многочисленными лозунгами и плакатами, гармонично дополнят архитектуру конструктивизма, выполняя роль архитектурного декора зданий.

В 1930-е гг. в СССР начинается новый этап в истории развития синтеза трех искусств (живопись, скульптура, архитектура), связанный с государственным постановлением 1932 г., результатом которого был заданный советским мастерам вектор на освоение классического наследия. Правительственные директивы, направленные на формовку советского искусства, озвучивались не только на страницах ведущих газет, но и через профессиональные издания, каковым являлась «Архитектура СССР». Именно в этом журнале в ряде статей и будут сформулированы основные творческие постулаты для мастеров изобразительного искусства и архитектуры. Таковой является статья «Проблема реализма в архитектуре» (А.Некрасов), в которой автор советским зодчим предлагает фиксированный набор исторических стилей, возможных (необходимых) для использования в творческой работе, а именно — древнеегипетская архитектура, архитектура Древней Греции и Рима, итальянского Возрождения [11].

Если же обратиться непосредственно к вопросу синтеза трех искусств, то можно заметить, что последний стоял во главе угла всей сталинской художественной культуры, связанной с пластическими видами искусств. По мнению Г.Гольца, о синтезе искусств стали активно говорить после первого этапа конкурса на Дворец советов.

На основе материалов первого творческого совещания мастеров архитектуры, живописи, и скульптуры (1934 г.) посмотрим, каким видели синтез трех искусств советские мастера [2].

В понимании Д.Аркина синтез искусств должен быть представлен как «взаимное обогащение» и «органическое сотрудничество». Противоречия же, которые неизбежно возникают при объединении в одном произведении различных видов пластических искусств,

должны компенсироваться необходимой идейной общностью и правильным мировоззрением самого художника, вобравшего в себя каноны соцреализма, что и обеспечит необходимую целостность монументальных искусств и архитектуры.

Впрочем, главную роль в этом ансамбле автор все-таки оставляет за архитектурой.

На примате идеологического начала в синтезе искусств также настаивали архитектор Г.Гольц, скульптор С.Меркуров, профессор И.Маца, в качестве ведущих объединяющих категорий синтеза предлагавший такие понятия, как «идейный» и «правдивый».

М.Алпатов дает свое толкование синтеза, который представляется автору как некое единство в противоречии, но которое при этом образует новое целое. Как искусствовед, М.Алпатов проводит анализ древних культур и эпох, начиная с Древнего Египта и заканчивая искусством XIX века. Согласно автору, в древнеегипетском искусстве синтез искусств по-настоящему не сформировался, поскольку архитектура египетских зданий так же, как живопись и скульптура, носила изобразительный характер.

В искусстве Древней Греции впервые происходит разъединение пластических искусств, получивших свои формальные приемы и законы, в результате чего «греки четко отделяют тектонику от образа, но и то и другое согласовано между собою гармонично. И эта гармония — основа синтеза греков» [2, с. 24].

Искусство Средних веков возвращается к принципам, характерным для Древнего Египта, что, впрочем, не исключает их принципиального различия, — египтяне подчеркивают роль материала, мастера Средневековья его отрицают.

В эпоху Возрождения живопись и архитектура приобретают самостоятельность, постепенно отделяясь друг от друга. В эпоху барокко живопись окончательно создает иллюзию условного пространства, разрушая архитектонику стены, а в XIX столетии происходит упадок основных принципов монументального искусства.

В результате проведенного экскурса автор ставит вопрос: каким же образом «освоить наследие Египта, Греции, ренессанса или барокко»?

Предлагается следующее решение: поскольку синтез искусств в этих культурах опирался на целостное художественное мировоззрение, то и советским художникам необходимо создавать свои образы «на основе нашего нового социалистического миропонимания». И поскольку единственно возможный вектор развития отечественного искусства стал определяться термином «соцреализм», то и осваивать советским мастерам М.Алпатов предлагает искусство Древней Греции и Ренессанса, нежели Древнего Египта или барокко.

Архитектор А.Щусев полагал, что советская живопись может использовать два формальных приема (утверждать пространство и разрушать его), поскольку «социалистический реализм имеет возможность и в том и другом случаях дать выдающиеся образцы фресковой и других манер живописи» [2, с. 41].

Советский график и теоретик В.Фаворский делает попытку дать обоснование синтезу искусств сквозь призму понятия «реалистический». Обозначив первоначально, что сущностью живописи является создание образа, а архитектуры — ритмическая организация материала, автор статьи говорит о необходимости обладания архитектурой и живописью качествами друг друга, поскольку без этого подлинный синтез искусств невозможен. После этого автор пытается привязать термин «реалистический» к выделенным им выше двум главным качествам живописи и архитектуры: по мнению автора, любое искусство может стать реалистическим, при этом реалистическим может быть не только образ, реалистическим может быть сам ритм (очевидно, имеется в виду ритм, соответствующий ритму жизни советской эпохи). Далее В.Фаворский указывает на необходимость наличия реализма в архитектуре, которая, в свою очередь, обяжет и живопись быть реалистичной. При этом завершающий мысль автора абзац явно не призван внести ясность в поставленный вопрос: «Можно говорить о более глубокой или более плоскостной живописи, но это должна быть всегда живопись реалистическая. Если под декоративностью понимать условность и задачу украшения, то единственным критерием остается произвол. Поэтому мы должны и оформление самого пространства цветом также рассматривать как определенную

образную форму. Очевидно, при этом нужно исходить из задач всего ансамбля: цвет должен пониматься образно, как определенный реалистический элемент формы» [2, с. 44].

Для И.Хвойника синтеза искусств не может возникнуть там, где есть несоответствие между образным (изобразительным) решением скульптурной композиции и ее тектонической ролью в объемно-пространственном теле здания, поскольку отсутствие последнего превращает скульптурную пластику в идеологическую начинку архитектуры. По мнению автора, скульпторам часто приходится сталкиваться с классическими стилизациями в архитектуре, которые нужно оформить советской реалистической скульптурой, что приводит к стилевой разноголосице «и в более узком, чисто формальном смысле».

Художник К.Юон отмечает как необходимое условие синтеза стилевое единство трех искусств, в котором изобразительное искусство будет соответствовать и архитектонике здания, и масштабу стенных поверхностей, и освещению интерьера.

Поиск новых векторов в развитии формально-стилевых решений произойдет в 1955 г., когда будет издано постановление советского правительства «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», открыв новый этап в развитии проблемы синтеза искусств и архитектуры. При этом в 1960-е, 1970-е и начале 1980-х гг. в отношении проблемы синтеза искусств будет издано не меньшее количество публикаций, чем непосредственно в сталинское время, что говорит о сохранении актуальности этого вопроса в советской архитектурно-художественной теории и практике. Рассмотрим, каким видели в теории и на практике синтез искусств в 1960–80-е гг.

Для ряда исследователей, занимающихся исторической реконструкцией развития советской художественной культуры второй половины 1950-х — 1960-х гг., монументальное искусство и архитектура в своих стилевых поисках возвращаются к искусству первых лет Октября. Действительно, в отличие от классической архитектуры (так же, как и в советской неоклассике), в которой иерархия элементов выглядела достаточно устойчиво, в современной архитектуре формальные отношения монументальных искусств и архитектуры

становятся более гибкими, неустойчивыми и многоплановыми. По мнению О.Швидковского, усложнение градостроительной ситуации значительно усложнило и выбор местоположения живописно-скульптурных композиций, которые по-прежнему должны учитывать и идейный замысел, и отвечать всем формальным задачам, и быть ориентированными на движение пешехода, пассажира городского автотранспорта, жителей нижних и верхних этажей большого многоквартирного дома и т.д. Помимо этого, векторы движения современного человека стали менее фиксированными и более разнообразными, а основные принципы взаимодействия трех искусств (масштаб, ритм, силуэт и т.д.) сохранились прежними, поэтому автор предлагает с учетом появления новых градостроительных принципов искать новые формы архитектурно-художественного синтеза, каковыми могут стать принципы независимого взаимодействия трех искусств [12].

И.Войекова, констатируя смену стилевой направленности, полагает, что монументальная живопись 1930–50-х гг., более схожая со станковой картиной, в настоящее время должна будет смениться силуэтно-плоскостными решениями, что было вызвано и желанием советских архитекторов, настаивающих на том, чтобы новая живопись всячески подчеркивала архитектонику стены. Подобная ситуация привела к появлению т.н. «египетской» системы композиции — фризовое построение с крупными главными фигурами и более мелкими второстепенными персонажами и наличие своих иконографических клише, изображающих «упрощенно-типовые персонажи: физик в белом халате с атомом в руке, рабочий в спецовке… Их позы, моделировка фигур и лиц были однообразными, “рублеными”, что лишало изображения индивидуальности и психологической выразительности». Как подтверждение своей мысли, автор цитирует художника К.Рождественского: «Представление, что плоскость стены в архитектуре является альфой и омегой монументальной росписи, породило удивительно обедненную схематическую живопись» [1, с. 80].

Наряду с чисто формальными вопросами взаимодействия живописи, скульптуры и архитектуры, в теории вновь стали

затрагивать вопрос о формировании средствами искусства всей жизненной среды человека, в результате чего синтез стал превращаться в «путь максимального сближения искусства и жизни» [4, с. 78]. Причем организация жизненной среды рассматривается уже не в пределах одного здания, а в масштабе городов [5].

В.Толстой полагает, что в 1970-е гг. синтез искусств должен решить ряд задач: во-первых, формировать непохожие друг на друга города, способные изменяться во времени; во-вторых, в создаваемых монументальными искусствами образах воплотить идеи своего времени; в-третьих, сделать высокохудожественной всю бытовую среду человека [7].

В качестве некоего итога теоретическим изысканиям и дискуссиям по вопросу синтеза искусств в 1960–70-е гг. может стать статья О.Костиной «Творческие концепции монументалистов Москвы — отношение к пространству. Поиски синтеза» (1985 г.). Ее автор пытается обобщить те взгляды и концепции, которые были сформулированы отечественной теорией искусства в указанный период времени.

В 1960-е годы доминирующей точкой зрения была вера в то, что в монументальное искусство по-прежнему является одним из главных средств преобразования общества, а в синтезе искусств отмечали, прежде всего, его «духовно-преобразующую функцию», способную изменить и тип «художественного мышления» и «влиять на духовную перестройку общества в целом» [6, с. 61]. Согласно автору статьи, термин «синтез искусств» в этих работах используется достаточно произвольно, имея тенденцию наполняться различным содержанием, в то время как «сущность понятия в его конкретно историческом осмыслении еще не выявлена» [6, с. 61].

В 1970-е гг. попытки посмотреть на проблему синтеза через призму общеэстетических и социологических задач стали причиной того, что многие исследователи стали видеть в нем, прежде всего, одно из средств организации среды, которая постепенно стала заменять собой проблему самого синтеза.

Большой интерес в истории вопроса представляет дискуссия, происходившая на страницах журнала «Декоративное искусство

СССР» с 1976 по 1981 год. В дебатах в разное время участвовали А.Рябушин, И.Лаврова, О.Генисаретский, И.Бестужев-Лада, И.Азизян, С.Базаньянц, В.Толстой, А.Иконнников, А.Рубцов, В.Кубасов.

Тематика полемики касалась предложенного В.Глазычевым термина «самоценность» как необходимой составляющей синтеза искусств. А.Иконников, вставший на сторону автора, доказывает необходимость самоценности каждого из входящих в синтез искусств на примере ситуации, которая сложилась в современной архитектурно-художественной практике СССР. Поколение архитекторов, взращенное на эстетических формулах «форму определяет функция» или «орнамент — это преступление», своими творческими концепциями подталкивало художников к тому, чтобы придать монументальному искусству функцию исключительно «декоративного дополнения программно аскетичной архитектуры», что и поставило искусство перед неразрешимой проблемой [3, с. 15]. Во-первых, от него по-прежнему требуют содержательной многозначительности, пафоса и шумной риторики. Во-вторых, от искусства требуют декоративности как средства компенсации художественной недостаточности типовой архитектуры. В результате, превратившись в своеобразный архитектурный декор, монументальное искусство вынуждено подчинять свои грандиозные дидактические сюжеты приемам формообразования, характерным для орнамента. По мнению А.Иконникова, художнику необходимо отказаться от механического подчинения художественно неполноценной архитектуре и начать утверждать самоценность своего искусства (произведения). В качестве примера автор приводит роспись «Сикстинской капеллы» Микеланджело, чья композиционная схема своими ритмами и масштабом полностью меняет реальное пространство, подчиняя себе невыразительную архитектуру.

В заключение сделаем следующие выводы. После резких стилевых изменений, произошедших в советской архитектуре, а также ряда правительственных директив, в 1920-е гг. синтез монументальных искусств и архитектуры стал приобретать новые качества, одним из которых был процесс очищения фасадов зданий от набора классических композиционных схем и приемов формообразования.

Во-вторых, проведенный в начале 1930-х гг. конкурс на здание Дворца советов и очередная стилевая ломка заставили советских зодчих и мастеров монументального изобразительного искусства вновь заговорить о проблеме синтеза трех искусств с позиций классической художественной эстетики, что привело к необходимости теоретического обоснования и корректировки данного понятия методом, получившим название «соцреализм». В результате профессиональная проблематика непременно должна была найти свое обоснование в необходимых идеологических доктринах.

В-третьих, в последние тридцать лет советской власти термин «синтез искусств» так и не смог приобрести своего устойчивого определения, что стало причиной для размывания его терминологических рамок, и, как следствие, данное понятие, первоначально распространявшееся на три пластических искусства (живопись, скульптура, архитектура), стало вбирать другие виды искусств, расширившись до проблемы организации жизненной среды, вытеснившей само понятие синтеза.

Библиография:

1. *Войекова И.* Монументальное искусство и современные проблемы синтеза // Синтез искусств и архитектура общественных зданий. Сб. статей. — М.: Советский художник, 1974. — С. 67–109.

2. Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. — 152 с.

3. *Иконников А.* Самоценность в контексте синтеза // Декоративное искусство СССР. — 1979. — № 8. — С. 14–17.

4. *Королев Ю.* Синтез искусств — генеральная линия развития социалистического художественного творчества // Художник и город. — М.: Советский художник, 1973. — С. 77–80.

5. *Королев Ю.* Советское монументальное искусство перед лицом современных задач // Советское монументальное искусство 4. — М.: Советский художник, 1984. — С. 8–14.

6. *Костина О.* Творческие концепции монументалистов Москвы

— отношение к пространству. Поиски синтеза // Советское монументальное искусство 5. — М.: Советский художник, 1985. — С. 60–73.

7. *Толстой В*. Концепция синтеза искусств в социалистическом градостроительстве // Советское монументальное искусство 74. — М.: Советский художник, 1976. — С. 118–124.

8. *Хазанова В*. Некоторые вопросы синтеза искусств в советской архитектуре первых послереволюционных лет // Вопросы современной архитектуры. Сб. 2. Синтез искусств в архитектуре. — М.: Гос. издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1963. — С. 97–157.

9. *Хан-Магомедов С.* Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996. — 709 с.

10. Художественная жизнь советской России 1917–1932. Сборник материалов и документов. — М.: Галарт, 2010. — 420 с.

11. *Хмельницкий Д*. Зодчий Сталин. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 304 с.

12. *Швидковский О.* Искусство взаимодействия // Синтез искусств и архитектура общественных зданий / Сб. статей. — М.: Советский художник, 1974. — С. 7–32.