

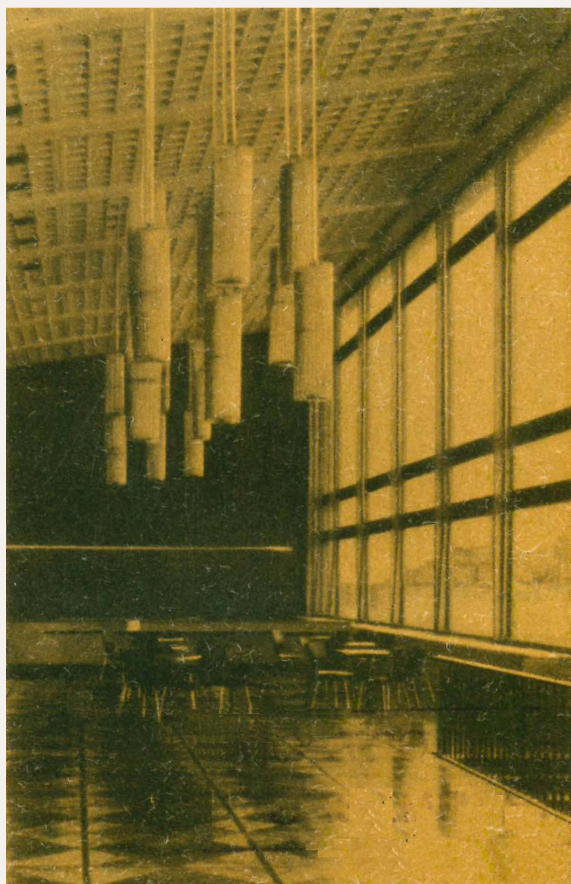
НОВОЕ  
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

7/1972

СЕРИЯ  
ИСКУССТВО

О. А. Швидковский  
СИНТЕЗ ИСКУССТВ  
В СОВРЕМЕННОЙ  
СОВЕТСКОЙ  
АРХИТЕКТУРЕ



О. А. Швидковский,  
доктор исторических наук

---

СИНТЕЗ  
ИСКУССТВ  
В СОВРЕМЕННОЙ  
СОВЕТСКОЙ  
АРХИТЕКТУРЕ

Издательство «Знание»  
Москва 1972

## Швидковский Олег Александрович

**Ш35** Синтез искусств в современной советской архитектуре. М., «Знание», 1972 г.  
48 стр. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 7).

Задача брошюры — познакомить читателя с проблемой синтеза искусств в архитектуре, показать, как она решается советскими зодчими на современном этапе, когда жилищное строительство в нашей стране приняло небывалый размах.

8—I—I

7

## СОДЕРЖАНИЕ

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ — ОРГАНИЧЕСКАЯ ПОТРЕБНОСТЬ НАШЕГО ВРЕМЕНИ . . . . .	3
О РОЛИ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СИНТЕЗЕ . . . . .	11
ИЗМЕНЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА . . . . .	16
ТРЕБОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ К ВЗАИМОДЕЙСТВУЮЩИМ С НЕЮ ВИДАМ ИСКУССТВ . . . . .	23
СИНТЕЗ ИСКУССТВ — ЗАКОНОМЕРНОСТЬ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ . . . . .	37

Редактор С. П. Столпник. Художеств. редактор Л. С. Морозова. Техн. редактор Т. В. Самсонова. Корректор Е. А. Ольховская.

А02477. Сдано в набор 21/IV-1972 г. Подписано к печати 13/VI-1972 г. Формат бумаги 60×90/16. Бумага офсетная № 2. Бум. л. 1,25+0,25 вкладка. Печ. л. 2,5+0,5 вкладка. Уч.-изд. л. 2,68+0,46 вкладка. Тираж 68000 экз. Заказ № 796. Цена 15 коп.

Издательство «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4..

Набор произведен на фотонаборном автомате 2НФА с перфоленты, изготовленной с помощью устройства «Север-2».

Чеховский полиграфический комбинат Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР

г. Чехов, Московской области

---

## Взаимодействие искусств — органическая потребность нашего времени

Как свидетельствует история, периоды становления крупных художественных направлений, расцвет каждого большого стиля всегда способствовали взаимопониманию творцов различных видов искусства, объединению их усилий для решения тех социальных и художественных задач, которые ставила перед ними жизнь.

Люди очень давно задумались о проблеме взаимодействия искусств. Но еще раньше они начали соединять произведения различных видов искусств в своей творческой практике. Неизвестно имя первого зодчего, который решил украсить свою постройку живописью или каменными изваяниями. Идея эта зрела постепенно и осуществилась не сразу. Но, осуществившись, создала замечательные произведения искусства, пережившие многие века и тысячелетия.

Удивительное ощущение целеустремленного единства дают нам примеры древних египетских комплексов Карнака, Фив, Луксора или значительно более поздние памятники европейского средневековья, синтез искусств в которых специально отмечали не только исследователи-ученые, но и писатели, поэты. Та же высшая форма взаимодействия искусств отчетливо прослеживается в лучших творениях эпохи Возрождения, барокко, классицизма. А вспомним русское искусство: древние церкви, такие удивительно скульптурные в своих сдержанных архитектурных объемах, изукрашенные тонкой резьбой, изображающей зверей и птиц, князей и святых, цветы и сказочные растения; или церкви, расписанные Андреем Рублевым. Вспомним лазурные купола среднеазиатских мечетей с их неповторимым керамическим декором и надписями, начертание которых совершенно, как сама душа декоративности и орнаментализма. Или воскресим в памяти строгие русские ампирные дворцы и мавзолеи с единым ритмом белоснежных колонн и статуй, с расписными плафонами и хрустальными люстрами, переливающимися в отблесках дрожащего пламени свечей.

Все эти памятники искусства прошлого говорят о великом умении их творцов собирать в лучших произведениях,

---

как в фокусе, все, что могут, объединившись, дать музы разных искусств. Они несут в себе глубокие прогрессивные идеи, которые всегда лежали в основе синтеза искусств.

Продолжается ли этот процесс сегодня, в наш сложный, бурный, необычайно динамический век? Или стремительное развитие всех областей жизни не оставляет возможностей для взаимопроникновения различных видов искусств? Действительность рассеивает эти опасения.

Мы являемся свидетелями возникновения новых интересных экспериментов в области цветомузыки, о которой в свое время мечтал Скрябин. Ведутся поиски методов прямого взаимодействия сценического творчества с кинематографом, изобразительным и музыкальным искусством (вспомним хотя бы популярную «Латерну магику» или разнообразные полиэкранные цвето-кинозвучковые системы современных выставочных комплексов). То есть наблюдается взаимодействие между такими видами искусств, которые до последнего времени существовали обособленно. Не трудно заметить, какое огромное влияние оказывает молодое искусство кинематографа на древнейшее сценическое искусство и даже на литературу, хотя последняя лежит в основе любого фильма. Современная архитектура породила новые виды стенной живописи, рассчитанной одновременно на восприятие в интерьере и во внешней части здания, сквозь почти незримые его стеклянные витражи. В музыке появились ритмы, близкие к звучанию современной поэзии. Или, может быть, наоборот: в поэзию они пришли из музыки? В любом виде искусства можно увидеть такие приемы и средства выразительности, которые еще недавно были присущи только другим видам художественного творчества и благодаря которым становится возможным все более широкий охват действительности, все более глубокое проникновение в существо жизненных явлений.

Нет ли здесь какой-то аналогии с «большой» наукой, где в наши дни так часто идеи рождаются на стыке обособленных в прошлом научных дисциплин?

Освоение закономерностей мира, в котором мы живем, как известно, строится на двух основах: на углубленном проникновении в детали, в частности, и на широком обобщении, создании целостной картины нашего бытия. Если первому отвечает анализ, то второму — синтез. Человеческий мозг един, и оба эти процесса в нем нераздельны и неотъемлемы. Частное в конце концов является лишь средством на пути к общему, лишь вехой в процессе познания.

И все же, несмотря на отчетливую тенденцию к взаимопроникновению, каждый вид искусства в целом в полной мере сохранил свою индивидуальность и неповторимость, свое собственное «поле действия». Архитектура, скульптура, живопись, музыка и иные искусства могут сближаться, могут

взаимодействовать, но не могут и не должны друг друга заменить. Каждый вид искусства — своего рода единственный «выразитель» и «анализатор» жизни. Каждый вид может дать и дает прекрасные, необычайно глубокие, совершенно законченные, но не исчерпывающие многообразия реальности и богатства духовного мира человека образы.

Для раскрытия подлинной картины взаимодействия объективных закономерностей природы ученый использует различные анализаторы. Некоторая аналогия определяет и потребность к синтезу искусств. При этом, чем сложнее, богаче и разнообразнее творческая жизнь общества, тем шире его кругозор, универсальнее познания, многостороннее духовный мир и художественная культура, тем очевиднее становится необходимость в синтезе искусств, тем более результативным он может оказаться.

Однако искусство для нас не только один из путей познания мира, оно еще и средство его преобразования, средство воспитания человека, работника и творца, гражданина своей страны. Социалистическое общество, как никакое другое, стремится к созданию единой, целостной, комплексной в своей разносторонности социалистической культуры. Ее гуманистическая сущность состоит прежде всего в формировании гармонически развитого человека, способного глубоко мыслить и не менее глубоко чувствовать. «Человек не рождается человеком, но выучивается быть им» — это положение, выдвинутое эпохой Возрождения, подтверждается всей практикой жизни, всем опытом исторического развития.

Говоря о роли искусства в воспитании мировоззрения, нельзя не обратиться к знаменитому ленинскому плану монументальной пропаганды, возникшему через несколько месяцев после Октябрьской революции. Этот план был от начала и до конца направлен на осуществление актуальной политической агитации; но он имел и более дальний прицел — воспитание нового человека, распространение просвещения, создание новой эстетической атмосферы социалистического города, адресованной не к «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»<sup>1</sup>.

А. В. Луначарский так вспоминал разговор с В. И. Лениным о монументальной пропаганде. Владимир Ильич говорил ему: «Давно уже передо мной носилась эта идея, которую я вам сейчас изложу. Вы помните, что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство —

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 104.

словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется,— продолжал В. И. Ленин,— что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же... Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой».

Далее В. И. Ленин как человек действия развернул перед Луначарским конкретные пути осуществления этого величественного плана: «В разных видных местах на подходящих стенах или на каких-нибудь специальных сооружениях для этого можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные, коренные принципы и лозунги марксизма, также, может быть, крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию»<sup>1</sup>.

В. И. Ленин поручил наркому просвещения составить список предшественников социализма, революционных деятелей и корифеев мировой культуры, образы которых необходимо воссоздать в скульптурных монументах, говорил о важности выбора места для памятников, о необходимости сделать так, чтобы открытие каждого памятника получало общественный резонанс, становилось «актом пропаганды, маленьким праздником». «По правде сказать,— вспоминал А. В. Луначарский,— я был совершенно ошеломлен и ослеплен этим предложением»<sup>2</sup>.

Приведенные здесь ленинские мысли о монументальной пропаганде сегодня широко известны. Однако, возвращаясь к ним, мы каждый раз отмечаем новые нюансы, обращаем внимание на то, что, хотя эти мысли высказаны более полувека назад, они созвучны нашему времени и нацелены в будущее.

Важно и то обстоятельство, что В. И. Ленин видел в плане монументальной пропаганды практический путь непосредственного привлечения искусства к участию в реализации социальных и духовных завоеваний общества, путь наиболее полного и осознанного служения художников народу. И сегодня в ленинском плане для нас едва ли не самым важным является требование действительности искусства, его активной творческой роли в идейном, направленном преобразовании сознания народных масс. Именно эти качества составляют революционную традицию социалистического искусства.

Вспомним, как проходило становление этой традиции в первые послереволюционные годы. Идеи Октября увлекли и подчинили себе все, что было в искусстве тех лет по-насто-

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Ленин о монументальной пропаганде. — «Литературная газета», 1933, 29 января.

<sup>2</sup> Там же



ящему революционным, творческим, жизненным и честным. Они породили такой накал вдохновения и самоотверженности, какого не знала и не могла знать старая Россия. Не постепенно, а сразу изменилась и в сотни раз расширилась аудитория, к которой обращалось искусство. Призыв Владимира Маяковского: «Разгимнастируйте силу художников до охвата городов, до участия во всех стройках мира! Дайте земле новые цвета, новые очертания!» — в какой-то мере развивал то, что уже было подсказано самой жизнью, выплеснувшей в городское пространство, сделавшей доступными для рабочих, крестьян и солдат все виды искусства.

Многие художники быстро поняли и оценили силу воздействия искусства. Стремление к действенности, активное вмешательство в жизнь, в острую политическую борьбу, в оборону завоеваний народа стали повседневной нормой творческого труда пролетарских художников, передовой, вставшей под знамена революции, интеллигенции. Вдохновенное слово политических агитаторов и поэтов заполнило заводские цехи, солдатские казармы, битком набитые университетские аудитории, звучало с балконов и временных, наспех сколоченных трибун. Листовка, плакат, лозунг, театрализованное выступление комсомольских агитколлективов, газетная карикатура сделались острейшим средством агитации масс, важным источником повседневной их информации. Революционная песня впервые зазвучала широко и свободно, настраивая своим камертоном сердца, зовя вперед к горизонтам нового мира. А. В. Луначарский писал в 1920 году, что революция приносит с собой идеи замечательной широты и глубины, что она зажигает вокруг себя чувства напряженные, героические и сложные и что если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее уста.

И конечно вполне закономерно то, что голос революционного искусства с самого начала стал полифоническим: разные виды и жанры художественного творчества в одних случаях стихийно, в других — осознанно и целенаправленно объединились в стремлении к максимальной выразительности, к наибольшей силе воздействия. Особенно характерными в этом отношении были массовые революционные празднества, преобразовавшие города яркостью художественного оформления, вдохновенным словом призывов, ритмом маршевых песен, декоративной приподнятостью специально сооруженных триумфальных арок, огнями иллюминации, массовыми театрализованными представлениями на фоне реальных исторических зданий. В первую годовщину революции только декоративным убранством Петрограда занималось более 170 художников разных творческих направлений, которых объединила общая революционная идея.

Так в стремлении служить революции рождалась синтети-



---

чность социалистического искусства, ставшая большой и неумирающей традицией. Следует подчеркнуть и то обстоятельство, что основой для объединения различных искусств с самого начала стал именно город: его здания, улицы, площади, скверы и парки, его внутреннее пространство, то есть его всеобъемлющая градостроительная среда.

И еще одна важная черта социалистического искусства, возникшая уже на первой стадии его послереволюционного развития: синтез искусств не ограничивался наиболее привычным объединением архитектуры, скульптуры и живописи. С самого начала входило в жизнь органическое сочетание архитектуры и слова, архитектуры и зрелищных искусств. Художники работали в области агитационно-массового фарфора: создавали новые рисунки тканей и этим способствовали внесению новой атмосферы в жизнь старых городов.

Многое изменилось за полвека, которые отделяют нас от первых послереволюционных праздников, от первых попыток строить социалистическую художественную культуру на основе взаимодействия различных искусств, подчиненных единой идее. Кроме Советского Союза, на путь социалистического развития встал целый ряд стран. Возникла мировая социалистическая система, внутри которой отчетливо проявляют себя новые закономерности развития культуры. Прежде всего это растущая культурная общность социалистических стран, основанная на идеологическом единстве, объединяющем братские народы.

Общей для наших стран является и живая заинтересованность в действенности социалистического искусства и, следовательно, — во взаимодействии его различных видов. Это тем более важно, что в капиталистическом мире сейчас существует разветвленная индустрия «производства сознания», использующая как новые весьма эффективные средства массовой пропаганды, так и старые «испытанные» приемы из арсенала традиционных художественных форм. В условиях острой идеологической борьбы пропагандистская задача искусства должна быть постоянно в поле внимания как важнейшая область идеологической работы.

Это давно уже поняли представители прогрессивного искусства в разных странах. Можно вспомнить слова великого болгарского поэта и вождя народно-освободительного движения Христо Ботева, который утверждал: «Необходимо, чтобы и наука, и литература, и поэзия, и журналистика — словом вся духовная деятельность... приобрела характер политической пропаганды, то есть сообразовывалась с жизнью, стремлениями и потребностями народа — так, чтобы не было науки для науки, искусства для искусства...»

---

Возможности синтеза искусств в деле прямой пропаганды социалистических идей совершенно неисчерпаемы, что одно уже делает эту проблему по-настоящему важной и актуальной.

Вспомним еще одно обстоятельство.

С памятных дней мая 1945 года прошло более двадцати пяти лет. Это означает, что в жизнь вступило новое поколение, не испытывавшее ужасов смертельной борьбы с фашизмом и знакомое с ней только «понаслышке» — из рассказов отцов и дедов, да из школьных учебников. Если для старших война — это отрезок жизни, оставивший в душе неизгладимый след, закаливший убеждения и волю, то для молодежи она лишь история, которую можно выучить, запомнить, понять или ...забыть. Понимать разумом и чувствовать — вещи более чем разные: многое из того, что человек получает «из вторых рук», познает умозрительно, оставляет его равнодушным. Но средствами искусства возможно пробудить волнение, гнев, скорбь и гордость в душе тех, кто не видел войны, но от кого зависит предотвращение новых кровопролитий.

В этом смысле огромную воспитательную роль играют такие произведения синтетического искусства, как величественные мемориалы в Волгограде и Ленинграде, в Подмоскovie и на Украине, в Прибалтике и Белоруссии.

Незабываемое впечатление производят мемориальные ансамбли в Хатыни, Саласпилсе, Пирчуписе; Майданек в Польше, Бухенвальд в ГДР, Лидице в Чехословакии.

Во всех этих мемориальных комплексах в едином замысле объединены средства художественной выразительности различных искусств — от архитектуры до музыки. Здесь была необходима максимальная концентрация чувств, и она достигнута в синтезе художественного творчества архитектора и скульптора, поэта и музыканта, каллиграфа и садовника.

Недавно неподалеку от Барановичей был построен монументальный комплекс-памятник на месте, где в годы войны гитлеровцы зверски уничтожили более 3000 чехословацких граждан — деятелей культуры. В простых архитектурных формах, в самой пространственной организации мемориала, его композиции, планировке запечатлена историческая правда происшедшей здесь трагедии. Скульптурный барельеф, закрепленный на бетонных столбах под вечно звенящим колоколом, также способствует воплощению единого художественного замысла. Скульптор изваял только руки, множество рук, поднятых к небу в мольбе и проклятии, в отчаянии и страстном призыве отомстить. Пластические формы человеческого тела заостряют трагедийность синтетического образа, способствуют созданию впечатления страдания и непокоренности. Взаимодействие искусств помогло авторам создать еще одно художественное произведение, рассказывающее и чувству и уму наших современников о зверствах гитлеровцев, о героике Сопротивления, об интернациональном подвиге советских людей, сыгравших главную роль в освобождении Европы от фашизма.

---

Разумеется, есть и другие объективные обстоятельства, стимулирующие развитие синтеза искусств. Остановимся на тех, которые вытекают из современной практики формирования материального окружения нашего общества.

Мы являемся свидетелями удивительной концентрации населения, феерически бурного роста городов. Это явление отмечается во всем мире, оно характерно для современного этапа цивилизации. За короткий срок жизни одного только нашего поколения неслыханно разрослись уже существовавшие города; с небывалой быстротой возникают новые. Если несколько веков назад средний европейский город возможно было окинуть единым взглядом, то современный город даже постепенно трудно осмыслить как единое целое. Слишком велики и дифференцированы стали городские пространства (современный горожанин теперь чаще бывает в удаленных на тысячи километров приморских курортах, чем в некоторых районах города, в котором он живет); слишком сложна структурная и пространственная организация, а нередко — слишком невыразительна и трудно воспринимаема композиция. Случается, что даже хорошо слаженная функциональная структура города, рациональная система его застройки и транспортные связи в натуре выглядят хаотичными, непонятными из-за того, что не получили необходимого художественного выражения.

Синтез искусств в городском ансамбле организует жилое пространство, устанавливает и выявляет ритмы его построения, подчеркивает внутренние связи его составных частей, ориентирует в направлении движения, помогает создать соответствующую человеку шкалу масштабов, диктует многие моменты поведения, может нести существенную информацию.

В то же время в современном городе теперь недостаточно локального художественного начала, которое способен создать самостоятельно тот или иной вид искусства (даже такой многоплановый, как архитектура — искусство говорящих камней). Нужна слаженная система искусств, подчиненная ясно выраженным идеям, определенной цели и конкретным задачам. Поэтому архитектурно-художественный синтез возникает как объективная необходимость.

Может быть, особенно остро проблема синтеза искусств встала сегодня перед советскими архитекторами в связи с небывалым размахом градостроительства в нашей стране. Только за предыдущие пять лет у нас построено более полумиллиарда квадратных метров жилья. Это означает, что в стране как бы заново возведено 50 крупных городов с миллионным населением каждый. В текущем пятилетии также предполагается построить жилых домов общей площадью более 550 миллионов квадратных метров, что позволит улуч-

---

шить жилищные условия примерно 60 миллионам человек. Опыт показывает, что синтез искусств необычайно расширяет возможности «массовой архитектуры». Эти возможности сейчас с успехом реализуются во множестве новостроек нашей страны.

## О роли различных видов искусства в художественном синтезе

Остановимся на некоторых более частных теоретических и практических проблемах синтеза искусств, и прежде всего на характере соотношений между различными видами искусств, участвующими в решении общей художественной задачи.

Вероятно, не существует никакого общего закона (во всяком случае, он нам неизвестен), который регламентировал бы возможности сочетания различных видов искусства и устанавливал бы единую и неизблемую иерархию в процессе их взаимодействия. Известно, что виды искусства делятся на временные и пространственные. К первым относится, например, музыка и поэзия, ко вторым — архитектура, скульптура, живопись. Непосредственная художественная связь легко устанавливается между однородными видами искусства и сложнее — между искусствами пространственными и временными. Так веками освящена связь музыки и поэтического слова, архитектуры и живописи или архитектуры и скульптуры. Менее очевидно художественное взаимодействие архитектуры и музыки или живописи и декламации. Однако связи эти, конечно, существуют и создаются в одних случаях осознанно и целеустремленно, в других — «самопроизвольно», в результате совмещения различных ассоциаций или как следствие иных сложных психоэмоциональных процессов.

Кроме того, мы знаем такие виды искусства, которые синтетичны по самой своей природе, например театр, балет или кинематограф, объединяющие актерское мастерство, творчество режиссера, изобразительное искусство, драматургию, музыку и даже архитектуру. В синтетических видах искусства слияние разных начал происходит в пределах одного произведения.

Предметом нашего рассмотрения является другой случай — когда объединяются законченные произведения разных искусств, создавая новое художественное целое — своего рода произведение из произведений. Как показывает обширная историческая практика, это сложное художественное единство не только обладает совокупностью художественных качеств произведений, его составляющих, но и приобретает совершенно новые, не существовавшие в прошлом, ни в одном

---

из отдельно взятых видов искусств свойства — они возникают как результат синтеза. Именно такая ситуация складывается в процессе осуществления синтеза искусств в градостроительных комплексах. Здесь связующая роль остается за архитектурой, которая в большей или меньшей степени берет на себя функции основы художественного синтеза.

Порой, особенно в период развития «изобразительной» архитектуры, это приводило к тому, что живопись и скульптура утрачивали свое самостоятельное значение, теряли специфические качества художественной выразительности.

Приведу такой пример. В Москве на бывшей Калужской заставе (ныне площадь Гагарина) стоят два здания, когда-то оформлявшие въезд в столицу. Сложные полукружия фасадов, развитые декоративные карнизы и членения, аттики, пилястры и колонны, наличники и балконы, рустованные стены нижних этажей, громоздкие порталы — кажется, был использован весь арсенал архитектурных форм, созданных предшествовавшими столетиями, для того, чтобы украсить архитектуру архитектурой. Однако, кроме этого, на аттике одного из домов установлен ряд скульптур. Я как-то спросил десятка два живущих поблизости москвичей: что это за скульптуры? Кого они изображают? Ни один человек не смог ответить на эти вопросы. Более того, многие, оказалось, ежедневно проходя мимо, вообще не замечали этих статуй. Здесь произведение скульптора по воле проектировщика было превращено в ненужную, безликую, чисто декоративную архитектурную деталь, которую с успехом можно было убрать или заменить другой. Так, кстати, и было на соседнем, симметрично расположенном доме, где вместо скульптур одно время стояли оштукатуренные обелиски. И ровно ничего не изменилось в облике здания.

Аналогичными примерами могут служить и некоторые павильоны бывшей Сельскохозяйственной выставки, где лишены какой бы то ни было индивидуализации скульптурные изображения колхозника, колхозницы и рабочего, скопированные по несколько раз, расставлены в строго повторяющейся очередности на фронтонах и аттиках. Здесь также архитектор видел в скульптуре не специфическое выражение художественного образа, а лишь возможность получить определенный вертикальный акцент декоративного завершения и создать ритм таких акцентов. Разумеется, в этих случаях не приходится говорить о главенствующей роли архитектуры в синтезе искусств, это примеры отсутствия синтеза.

Современное направление в развитии архитектуры значительно расширило возможности «сотрудничества» с ней скульптуры, живописи и других видов искусства. Исчез жесткий диктат архитектуры. Исчезли архитектурные и лепные рамки и рамочки, в которые художник должен был втискивать свои композиции; скульптура спустилась с крыш на землю, перестала заполнять фронтоны, получила возможность самых разнообразных и значительно более равноправных, чем прежде, взаимоотношений со зданиями.

---

«Степень независимости» произведений монументального искусства от архитектуры, конечно, по-разному понимается различными художниками. Однако большинство из них считают самостоятельность всех видов искусства условием синтеза. Известны, например, высказывания одного из самых замечательных зодчих XX века — Ле Корбюзье, который утверждал, что во взаимодействии с архитектурой скульптура и живопись ни в коей мере не должны утрачивать свою самостоятельность, а должны быть по отношению к зданиям лишь приложением, приданным к архитектуре, но имеющим свою собственную отдельную функцию. Фернан Леже подчеркивал, что архитектуру нельзя рассматривать как планировку для развешивания картин — необходимо установить возможность сотрудничества. Академик архитектуры Иван Александрович Фомин настаивал на том, чтобы автор проекта предоставлял художнику возможность давать самостоятельные композиции, которые дополняли бы композицию архитектора.

Правда, существует и такая крайняя точка зрения, сторонники которой утверждают, что архитектура на современном этапе вообще утратила свою доминирующую роль и больше не способна служить связующим элементом синтеза искусств. С последним трудно согласиться: какими же иными средствами, кроме архитектуры, можно создать пространственную организацию, одну из материальных основ жизненной среды общества? Никакое другое искусство не в состоянии взять на себя эти функции. Определяя пространственную организацию среды и наделяя ее эстетическими качествами, архитектура не может утратить и своей важной роли в синтезе искусств.

Наряду с этим существует мнение, что архитектура вынуждена идти на взаимодействие с другими видами искусства главным образом ввиду своей эстетической неполноценности, неспособности выразить с достаточной ясностью какое-либо идейно-художественное содержание. Живопись и скульптура, по этой теории, являются единственным средством придания архитектуре художественной и идеологической выразительности.

Подобным взглядам (а они существуют достаточно давно и периодически гальванизируются) очень четко возражали такие мастера современной архитектуры, как братья Веснины. Архитектура, утверждали они, не должна искать спасения у других искусств, она должна быть прекрасна и выразительна сама по себе. Только при этом условии она может вступать в художественное содружество с ними.

Конечно, синтез не средство от плохой архитектуры. Высокий уровень художественных произведений, если не равнозначность всех составляющих, то во всяком случае их качественная сопоставимость — это совершенно непереносимое



---

условие синтеза. В противном случае не только не родится никакого художественного взаимодействия, но пострадает тот вид искусства, который вступает в это содружество с доброкачественным материалом.

Потребность в синтезе искусств возникла отнюдь не от бедности выразительных средств архитектуры. Она рождена стремлением художников отразить жизнь во всей ее полноте и многообразии, а это возможно без односторонности и упрощений лишь объединенными усилиями и средствами разных искусств. Здесь и вступают в свои сложные взаимосвязи крупномасштабная пространственная организация, присущая лишь архитектуре, пластическая антропоморфность скульптурных образов, колористическая иллюзорность живописи, ритмические закономерности орнаментальной декорации. Большое значение приобретают музыкальные ритмы, гармония звуков, настроений, пропорциональных соотношений и других методов познания сложной реальной действительности. Все эти разнообразные методы художественного исследования и отображения жизни могут дать целостный совокупный результат лишь при одном условии, составляющем сущность подлинного синтеза искусств: при идейной общности, лежащей в основе любого творческого взаимодействия. Именно идейная общность всех форм и видов искусства социалистического реализма дает основания считать, что мы располагаем глубокими предпосылками для широкого развития синтеза искусств в нашей художественной практике.

Теперь остановимся на утверждении о существующей якобы неспособности архитектуры выразить определенные идеи. Ее средствами действительно невозможно выразить конкретную мысль, изобразить конкретное событие или создать художественный образ какого-либо исторического лица.

Но у нее другие художественные задачи!

Никогда не забуду впечатления, которое произвел на меня старинный русский город Тобольск. Теплоход подходил к пристани рано утром, когда на горизонте только еще вставало солнце. Он шел между высоких и темных штабелей леса, стоящих у самой воды рубленых иссиня-черных изб и редких, прибитых к земле суровым климатом растрепанных деревьев... Неожиданно из-за поворота реки показался высокий холм, подножие которого, усыпанное маленькими домишками, растворялось в утренней дымке. На вершине холма сверкал своей удивительной белизной в первых солнечных лучах Тобольский кремль — творение Семена Ремизова, великого сибирского зодчего. В живописных его формах было столько силы и ясности, такая в них была заключена радость и смелая звонкость, что не хотелось думать о причинах, рождающих это впечатление, подходить к чуду искусства с профессиональной меркой.

Через несколько месяцев мне довелось побывать в совсем другой обстановке, в иной архитектурной среде — я познакомился с широко известным театром Олимпико в Виченце. Войдя в ничем с виду не примечательное здание, через узкую боковую дверь мы с товарищами проникли в зал — и замерли как завороченные. Сравни-



тельно небольшое помещение казалось просторным и удивительно пропорциональным. Ступени рядов и полукружие коллонады с опрокинутым над ними нарисованным небом создавали ощутимо реальную обстановку амфитеатра на открытом воздухе. А напротив раскинулся никогда не существовавший, но существующий город с трезубцем сходящихся на просцениуме улиц. Поражала необычайная глубина архитектурного пространства, подчеркнутого искусно созданной перспективой вырезанных из дерева домов-декораций, как бы чуть колышущихся в теплом мерцающем свете зажженных лампад. На сцене не было актеров, не играла музыка, пуст был амфитеатр... Но была великая архитектура, говорившая с нами на своем неповторимом языке.

Или еще пример. Пещерная Вардазия — город-монастырь царицы Тамары, построенный в XII веке в долине быстрой Куры. По полуразрушенному потайному ходу можно подняться на некогда жилые ярусы. Пещеры — комнаты разных размеров и конфигураций, вырубленные в скале древними зодчими, нанизаны на обходную галерею, как естественные куски янтаря на нитку бус. В центре комплекса — главный храм и колокольня, выложенные из тесаного камня. Их четкие формы составляют выразительный контраст с грубо обработанными поверхностями остальных помещений. А сквозь окна и проемы в пещерный город врывается свет, воздух. Отсюда открывается необычайная по своей красоте и разнообразию панорама — горы, река, множество убегающих вдаль дорог. Сколько чувств, мыслей, ассоциаций рождается здесь! Создание древнего зодчего позволяет человеку XX века соприкоснуться с эпохой, отделенной от нас многими столетиями.

А вот еще один пример современной архитектуры: новосибирский Академгородок. Мне довелось побывать здесь несколько раз — летом и зимой. Времена года неизбежно меняют городской облик. Одни города приятнее на фоне зелени, другие под снежным покрывалом. И лишь немногие, отличающиеся цельностью архитектурного решения, одинаково хороши в любое время, при любой погоде. К последним, на мой взгляд, можно отнести и новосибирский центр науки.

Архитектура выступает здесь практически единственным средством художественной выразительности (в городском ансамбле пока мало произведений монументального искусства. Они только намечаются). Однако образ города определен, красноречив, нешаблонен. Немалую роль играет живое природное окружение, с которым зодчие были в союзе, а не в противоборстве. Живописные свободные планировочные элементы сближают архитектуру и естественный ландшафт. Но композиция застройки не аморфна, не хаотична, а подчинена четкой системе функциональной и эстетической организации пространств. Оправданность и целесообразность деятельности человека-строителя, заложенный в архитектуре ансамбля, если можно так сказать, эстетический рационализм помогли сбить художественный образ города с представлениями о научном творчестве. Это впечатление подтверждается по мере знакомства и с другими частями застройки — с зоной институтов, с районом коттеджей ведущих ученых, с зоной отдыха на искусственном Обском море. Немаловажно и то, что чисто архитектурными средствами удалось создать ощущение уюта, обжитости, которое не исчезает ни тогда, когда вы пробираетесь зимой по глубоким траншеям искрящегося на солнце снега к тепло натопленным аккуратным и простым по своей форме домам, ни в летние месяцы, когда потоки людей в часы «пик» растекаются по живописным лесным внутриквартальным тропинкам, над которыми нависают ветвистые деревья, растущие между расступившимися тротуарными плитами.

---

Я привел всего четыре примера. Каждый может продолжить их на основе личного опыта. Бесспорно одно: архитектура сама по себе наделена необычайной возможностью волновать и создавать настроение, организовывать, направлять, рассказывать.

Отсюда следует, что и в наши дни не только возможны, но и во многих случаях необходимы «монистические» художественные произведения: «чистая» архитектура, как и «чистая» скульптура и живопись. Дополнение архитектурных сооружений произведениями других видов искусств ни в коем случае не должно быть самоцелью. К нему стоит прибегать лишь тогда, когда это диктуется конкретной художественной задачей.

## Изменения архитектурной основы художественного синтеза

XX век — век великих социальных преобразований и бурного научно-технического прогресса — отчетливо обозначил и революцию в архитектурной форме, в принципах формирования городских ансамблей, иначе говоря, решительно изменил условия взаимодействия искусств. Да и каждый из видов искусств не остался неизменным. И в скульптуре, и в живописи, и в прикладном искусстве, так же, как в театре и музыке, можно наблюдать существенные сдвиги, знаменующие собой то, что принято определять словом «современность».

Отличительной особенностью нынешнего этапа является то, что становление новых форм синтеза искусств происходит в условиях, когда архитектура и градостроительство находятся в фазе бурной разработки своих собственных новых выразительных средств, поглощены решением своих собственных сложнейших проблем. За последние десять—пятнадцать лет в практике застройки городов в Советском Союзе и в других социалистических странах произошли такие радикальные перемены, которые потребовали пересмотра эстетических концепций градостроительства, еще недавно представлявшихся почти незыблемыми. Сложность ситуации состоит в том, что традиционные композиционные приемы, основанные на периметральной застройке кварталов, на системе симметричных осей и уравновешенных объемов, на четкой масштабной и художественной соподчиненности жилой застройки общественных зданий, комплексов, расположенных на периферии городов, центральным ансамблям и на других классицистических принципах, ушли в прошлое, а новые принципы композиции все еще не сформировались в устойчивую художественную систему.

---

Новые принципы архитектурно-художественной композиции вытекают из таких, например, очевидных явлений, как переход на массовые индустриальные методы строительства по типовым проектам, сокращение до минимума индивидуализированных зданий и резкое увеличение размеров отдельных городских структурных элементов. Так, территория, занимаемая современным микрорайоном, в четыре-пять, а то и более раз превышает размеры жилых кварталов, сооружавшихся в наших городах в 1940—1950-х годах. Следствием этого явилось то, что распалось элементарное пространственное единство, которое обычно само по себе существует в небольшом, плотно застроенном компактном квартале, даже независимо от характера его застройки. Нередко в городах теперь возникают чрезмерно крупные открытые пространства, в которых человек ощущает себя отчужденным и незначительным. Однотипность застройки, многократная повторяемость одинаковых зданий также стали важнейшим фактором, определяющим своеобразие нынешней ситуации. Отпали как несовременные, во всяком случае в массовой продукции индустриального домостроения, художественные декоративные приемы, связанные с уникальным ручным трудом. Закономерность этого процесса советские архитекторы хорошо чувствовали еще в первые послереволюционные годы. «Предельная гладкость плоскостей,— писал академик И. А. Фомин,— достижение, а не недостаток нашей архитектуры. Подобно тому, как в костюме мы ушли от боярской одежды, пышно расшитой золотом, или от кафтанов и париков Людовика XIV и никогда к ним не вернемся, потому что привыкли к новым, более здоровым и гигиеническим формам костюма, так и в архитектуре следует считать приемом здоровым и правильным предельную простоту фасадов».

Однако практика советской архитектуры после 1954 года показала, что, хотя простота действительно необходима и целесообразна, она сама по себе еще не дает ответа на сложные задачи, которые ставит перед нашими зодчими жизнь. Порой простота низводится до примитива, и в этом случае она рождает монотонность, однообразие, унылость застройки.

За последние годы в советской архитектуре и в зодчестве социалистических стран наметился большой прогресс. Архитекторы научились применять бесчисленное множество новых композиционных средств. В их числе следует назвать сильные контрасты по длине и высоте застройки, противопоставление четких геометрических форм современных домов мягким и плавным очертаниям рельефа, использование перепада в высоте застраиваемой территории, установление определенных ритмических рядов в расположении типовых зданий, использование разнообразной градации жилых и об-

публичных сооружений, объединение различных обслуживающих предприятий — все это расширяет диапазон архитектурных средств. Архитектура новых домов стала более пространственной, пластичной, появились более совершенные и многообразные типы зданий для массового строительства, спроектированные с учетом различных климатических условий и разных градостроительных задач. Наметился постепенный отход от планировочных штампов и, что особенно важно, складывается правильное соотношение в застройке города между массовым и типовым, с одной стороны, и уникальным (индивидуальным) — с другой. С помощью этих и других новых композиционных средств, разработанных с учетом специфических черт развития современной архитектуры, создано немало интересных жилых комплексов, городских театров, общественных зданий. Можно назвать Жирмунай в Вильнюсе, район Второй речки во Владивостоке, район Беляево-Богородское в Москве, стадион в Красноярске, Дворец культуры в Алма-Ате и целый ряд других объектов архитектурного творчества, в которых наглядно представлены новые приемы и средства композиции.

Обратимся к конкретным примерам нашей архитектурной практики, в которых выработка новых средств художественной выразительности ощущается достаточно отчетливо.

Государственной премии СССР был удостоен один из новых жилых районов Вильнюса — Жирмунай (архитекторы Б. Касперавичене, Б. Круминис, инженер Ш. Любецкис). Удостоен за архитектурное решение. А между тем район застроен не уникальными, а типовыми пяти- и девятиэтажными жилыми домами, да и набор других зданий, формирующих этот комплекс, практически ничем не отличается от того, что имеет любой другой жилой массив.

В Жирмунае подкупает то, что во взаимном расположении типовых зданий есть свой внутренний художественный порядок, который, хотя и не основан на жесткой, создаваемой «под рейшину» системе, но зримо ощущается, где бы вы ни находились. Он создается слаженной соподчиненностью пространств, ритма, группировкой повторяющихся зданий, активным отношением к природному окружению.

В градостроительной композиции (что очень важно!) хорошо учтены и использованы конкретные местные условия: расположение транспортной магистрали, глубокого, врезающегося в застройку оврага, по бровке которого поставлено несколько девятиэтажных зданий; очертание береговой линии, к которой обращены открытые пространства с низкими распластанными постройками школы и детских садов. Отчетливо выделен общественный центр, объединяющий в себе продовольственные и промтоварные магазины, ресторан, кафе, мастерские и ряд других служб.

Архитекторы сумели так разместить здания, что, несмотря на достаточно высокую плотность застройки, остались большие свободные пространства — они использованы для устройства игровых и спортивных площадок, для зелени и цветов, для зон тихого отдыха. Проектировщики позаботились о том, чтобы связать тропинками из уложенных на газон бетонных плит все основные «пункты притяжения» жилого района — дома, детские учреждения, ос-

тановки транспорта, центры обслуживания. Органично взаимодействует с общей композицией и благоустройство района — здесь удачно сочетаются профессиональный труд зодчего с самодеятельностью населения. Архитекторы разработали общую систему озеленения, очертание дорожек, цветочных куртин, разместили водоемы, посадки высоких деревьев. В соответствии с этим замыслом строители в одних местах уложили на грунт живописные глыбы естественного камня, в других замостили плитами открытые площадки. В пределах этой общей системы жильцам новых домов была предоставлена возможность озеленить прилегающие к домам участки, устроить клумбы, альпинарии, засадить газоны.

Опыт Жирмуная лишний раз подтвердил, что в области массовой архитектуры существует целый ряд возможностей улучшить эстетическое качество застройки. Эти возможности сейчас успешно реализуются во многих новостройках в различных городах нашей страны.

Другой интересный пример дает нам получившее широкую известность строительство в Ташкенте, где за короткий срок, прошедший после землетрясения, была проделана огромная созидательная работа. В районах эпицентра приходилось фактически все создавать заново. На новых территориях объединенными усилиями всех республик страны сооружались жилые дома для лишившихся крова ташкентцев. Естественно, что архитекторы постарались использовать наиболее современные средства и приемы архитектурно-пространственной композиции. Большой интерес в этом смысле представляет новый центральный общественный комплекс на площади Ленина, включающий в себя ряд крупных зданий — Музей В. И. Ленина, Дом Совета Министров Узбекской ССР, Дом министерств, здание ЦК ЛКСМ Узбекистана, Институт истории искусств им. Хамзы и другие.

Фактически в Ташкенте сформировался совершенно новый центральный ансамбль. Он сильно отличается и от привычных в прошлом классицистических архитектурных композиций, и от тех новых, но слишком бесформенных и однообразных приемов застройки, которые появлялись то тут, то там на раннем этапе развития индустриального домостроения и типизации.

Основой композиции ансамбля теперь стало открытое пространство, не имеющее жестко очерченных границ и симметрических осей, но в то же время подчиненное определенной ритмической закономерности. Вытянутое здание Совета Министров контрастирует вертикальному построению корпуса Министерств. Кубический объем Музея В. И. Ленина, выдвинутый в сторону и вперед, уравнивает всю систему этих зданий. Пространство как бы переливается за габариты застройки, уходит в зеленые бульвары, в открытые площадки с более низкими зданиями, раскрывая множество самых разнообразных точек зрения на центральный ансамбль. В этой многоплановости также заключена одна из черт современного своеобразия.

Известно, что при геометрически - жестких композиционных решениях, характерных, например, для площадей-карманов, точки зрения, на которые ориентирован ансамбль, немногочисленны и прочно закреплены. Так же твердо фиксированы и трассы движения людей в таком ансамбле. В новом градостроительном комплексе Ташкента человек движется самыми разными путями. Он обходит с разных сторон здания, свободно расположенные на вымощенной плитами площади, проходит ближе или дальше от мас-

сивных опор и прорезанных остеклением стен; может выбрать путь вдоль цветников, подпорных стенок и зеркала огромного прямоугольного водоема. От пути пешехода зависит смена серий кадров-панорам, раскрывающихся в движении. Их очень много. Это придает своеобразие современному ансамблю, который так же отличается от классицистических градостроительных схем прошлого, как белый стих от канонической формы сонета или терцины.

Если не пытаться отождествлять традиции с архаичностью, то в современной архитектуре Ташкента нетрудно увидеть и живую преемственность, и местное своеобразие, которое, как известно, может возникнуть на любом историческом этапе, а впоследствии, пережив свое время, стать новой традицией. К этим моментам можно отнести и колорит застройки, и тонкую пластику, хорошо заметную в ярких лучах южного солнца, и прелесть водоемов, особенно дорогих в Средней Азии, и тенистую зелень, щедро высаженную вдоль пешеходных путей. К ним же следует отнести новую орнаментику, разрабатываемую современными зодчими.

Именно здесь проявляют себя новые возможности для взаимодействия архитектуры и прикладного декоративного искусства. В здании Музея В. И. Ленина архитектурный орнаментализм выступает в качестве одного из важнейших средств художественной выразительности. Следует подчеркнуть одно важное обстоятельство: декоративный узор на этом здании не дань внешним «оформительским» тенденциям — это необходимое в таком климате солнцезащитное устройство, которому архитекторы сумели придать живую декоративную форму.

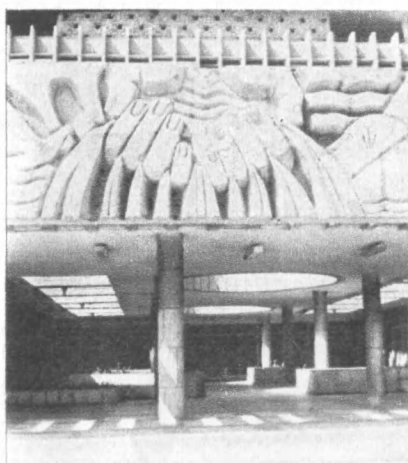
Свободно построенный и интересно организованный комплекс площади Ленина и прилегающих к нему пространств раскрывает большие перспективы дальнейшего использования в нем синтеза искусств. Создана хорошая, добротная основа. Сюда по мере надобности могут включаться памятники, скульптурные барельефы, художественные монументальные панно и другие произведения разных видов искусства, которые будут созданы впоследствии.

Интересные предпосылки для взаимодействия искусств дает и архитектура других новых комплексов и отдельных современных общественных зданий. В конце 1960-х годов был сооружен крупный курорт на черноморском побережье Кавказа — Пицунда. Архитекторы хорошо использовали свободный участок территории между кромкой моря и основным массивом уникальной реликтовой сосновой рощи, разместив здесь восемь вытянутых в ленту высотных жилых корпусов, курзал с огромным рестораном, кино-театр, плавательный бассейн и другие сооружения. Жить в прекрасных оборудованных номерах у самой воды всегда приятно. В Пицунде радуют глаз далекие панорамы, открывающиеся из жилых комнат и с плоских крыш, приспособленных для отдыхающих. Но очень ценным дополнением ансамбля явились работы художников и скульпторов, предусмотренные здесь с самого начала. В их числе — кованые эмблемы отдельных корпусов, мозаичные и каменные стелы, фресковые росписи, декоративные панно и рельефы, светящиеся по вечерам композиции и многое другое.

Может быть, не все в Пицунде одинаково удалось; но совершенно очевидно, что синтез искусств помогает создать здесь радостную, праздничную среду, необходимую для хорошего отдыха. Многие работы художников в Пицунде не только дополняют ансамбль красочностью и обогащают его форму, но и создают важные источники эстетической информации, определенную интеллектуальную глубину, так необходимую современному человеку. Едва ли не лучшим живописным произведением на курорте стала большая фреска в столовой курзала, занимающая одну из торцо-



Ереван. Здание Государственного академического театра драмы им. Г. Сундукяна. Фрагмент фасада. Архитектор Р. Алавердян, скульптор А. Акутюнян.



Ашхабад. Управление «Каракум-строй». Фриз. Архитекторы Ф. Алиев, А. Ахмедов, скульпторы В. Лемперт, Н. Силис.

Ташкент. Квартал нового жилого района. Авторский коллектив под руководством Б. Р. Рубаненко.







Академгородок в Новосибирске. Дом ученых. Архитекторы И. Орлов, Т. Сафонова, Ю. Ушаков, Л. Лавров.

Академгородок в Новосибирске. Дом ученых. Фойе зрительного зала



Москва. Дворец пионеров. Фойе зрительного зала. Архитекторы В. Егеров, В. Кубасов, Ф. Новиков, Б. Палуй, И. Покровский, М. Хажакян, художник И. Дервиз.



Ташкент. Музей В. И. Ленина  
Архитекторы Е. Розанов,  
В. Шестопалов.

Таджикская ССР. Ки-  
нотеатр в г. Нуреке.  
Авторы А. Мануха и  
А. Аминджанов.

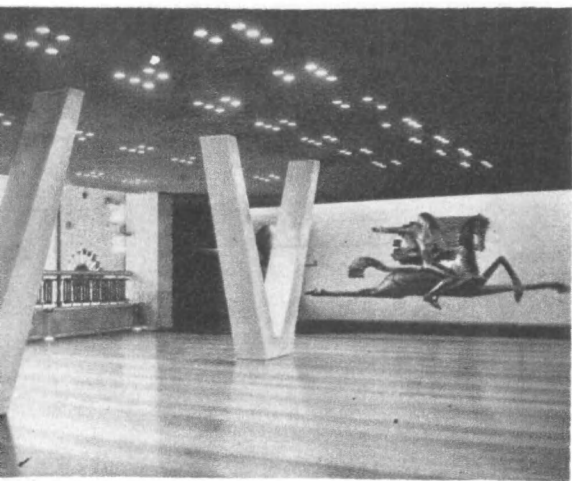
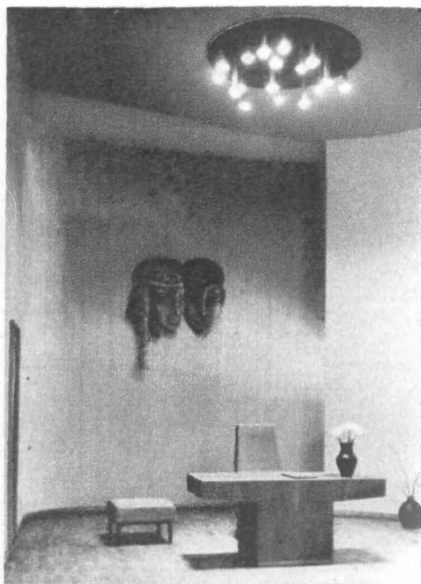


Ташкент. Дворец ис-  
кусств. Архитекторы  
Ю. Халдеев, В. Бере-  
зин, С. Сутягин,  
Д. Шувалов.



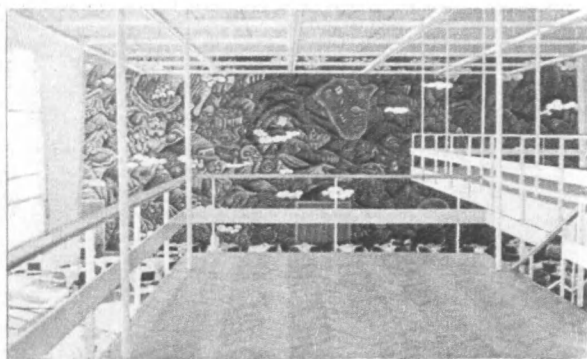
Тбилиси. Дворец бракосочетаний.  
Архитекторы Ш. Кавлашвили,  
Р. Кикнадзе, скульпторы Г. и П. Оч-  
наури.

Тбилиси. Дворец бракосочетаний.



Тбилиси. Театр музы-  
кальной комедии. Ар-  
хитекторы О. Литани-  
швили, Г. Магараши-  
ли, художник К. Гу-  
рули.

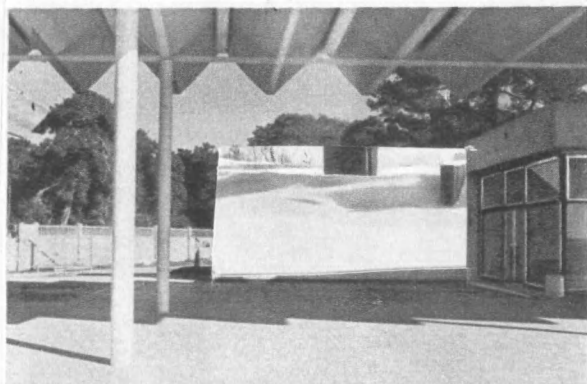
**Пицунда. Фреска в курзале пансионата «Пицунда». Коллектив авторов под руководством архитектора М. Посохина. Художник Н. Игнатьев.**



**Пицунда. Фрагмент фрески курзала. Художник Н. Игнатьев.**



**Пицунда. Морской вокзал. Руководитель авторского коллектива М. Посохин. Декоративная композиция художника З. Церетели**



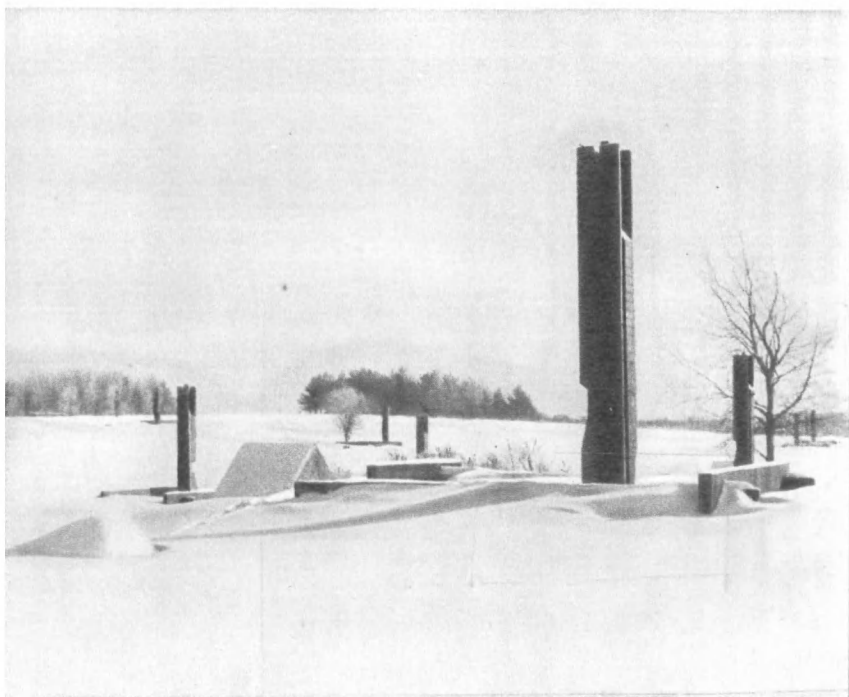


Тбилиси. Памятник 300-м арганицам. Архитектор А. Бакрадзе.

Мемориальный ансамбль в Саласпилсе. Архитекторы Г. Асарис, О. Закаменный, О. Остенберг, И. Страутман, скульпторы Л. Букковский, Я. Заринь, О. Скарайн.

Москва. Монумент в память преподавателей и студентов Института иностранных языков, погибших на фронтах Великой Отечественной войны. Архитектор В. Дятюк, скульптор Л. Кербель.

Мемориальный ансамбль в Хатыни. Архитекторы Ю. Градов, В. Зенкевич, Л. Левин, скульптор С. Селиханов.





Оздоровительный городок Солнечное под Ленинградом. Фрагмент оформления детской площадки. Архитекторы Г. Зубарев, Е. Селов, художник Н. Подлесов.

Ленинград. Детская площадка «Крепость» в жилом комплексе «Сосновый бор». Архитектор Ю. Савченко.





---

вых стен. Тема фрески — жизнь Грузии, ее предания, история, труд и борьба народа. Композиция фрески позволяет часами рассматривать ее, находя все новые и новые мотивы и образы. В то же время целостный и яркий ее колорит хорошо воспринимается в окружении белых стен и конструкций здания, интерьер которого отделен только прозрачной стеклянной стеной от морских далей, света и воздуха. Фреска хорошо видна и снаружи, особенно по вечерам, при электрическом освещении

В Москве подготовлена большая выставка проектных материалов Генерального плана реконструкции столицы. В экспозиции представлены основные идеи планировочной и пространственной организации города, проекты главных архитектурных ансамблей — площадей, магистралей, парков, торговых и культурно-просветительных центров. Выставка позволяет не в отдельности, а сразу, единым взглядом охватить различные проекты, определяющие будущее столицы. Она отчетливо выявляет направленность развития советского зодчества на современном этапе и его отношение к важнейшим проблемам, среди которых находится и проблема синтеза искусств. Самый важный вывод, который можно сделать на основе экспозиции, — это стремление московских зодчих не изолированно, а комплексно решить все проблемы формирования современного многомиллионного столичного города, наметить пути, которые обеспечат планомерное превращение Москвы в образцовый коммунистический город.

В проектах заметен новый, более высокий художественный уровень архитектуры, дальнейшая разработка композиционных приемов и новых средств архитектурной выразительности. Заметна также последовательная ориентация зодчих на сотрудничество с художниками, скульпторами и работниками других видов искусств. В проектах заложено много идей художественного убранства городских ансамблей, идей дальнейшего развития плана монументальной пропаганды. Это позволяет с полной уверенностью считать, что в ближайшее время в области синтеза искусств появятся новые значительные произведения.

А вот пока на практике в массовой «архитектурной продукции» все еще есть недостатки. Овладение новыми композиционными приемами — процесс труднейший и длительный. Он требует изменения всего характера мышления проектировщика и, более того, многих и многих творческих открытий. Происходит не эволюционная смена стилей, не замена одного декора другим декором — создаются (и осознаются) новые художественные закономерности. Мы находимся, может быть, где-то в начале формирования новых принципов архитектурной композиции. Нередко в архитектуре ход поисков бывает настолько динамичен, так сложны оказываются новые социальные (а следовательно, и творческие) задачи,

---

что многие вопросы вначале решаются лишь в общем плане, «вчерне», и лишь после, когда найден принципиальный подход к проблеме, наступает очередь отбора лучших в профессиональном отношении решений, кристаллизация и оттачивание художественных замыслов, разработка деталей, обогащение и углубление композиции, нюансировка выразительных средств. А ведь именно все это и определяет уровень собственно архитектурного мастерства.

Вспомним, например, как обстояло дело с массовым индустриальным жилищным строительством. Главным вопросом на первых порах было осуществление индустриализации и типизации в строительстве жилых домов, без чего не могла быть решена коренная социальная проблема — удовлетворение острой жилищной нужды трудящихся. Остальные проблемы, даже такая важная, как архитектурный облик жилья, на какое-то время были оттеснены на второй план. Впрочем, для их удовлетворения не было и реальных предпосылок, пока строительная промышленность не освоила выпуска более разнообразного и качественного ассортимента изделий, а архитекторы не овладели умением сочетать искусство и технику, решать одновременно не только «тактические», но и «стратегические» задачи.

Сейчас этот первый этап в основном уже пройден. Поэтому на пятом съезде Союза архитекторов СССР в октябре 1970 года лейтмотивом всех докладов и выступлений стала проблема архитектурного качества новой застройки, облика советских городов и сел. Это обращение к художественным вопросам архитектуры, которое отмечается не только среди профессионалов, но и охватывает самые широкие слои народа, не было возвратом к старому, повторением пройденного пути. Оно произошло на совершенно новых основах: на базе современной техники, развитой строительной индустрии, на новых научных принципах организации планировочной структуры социалистических поселений. Состояние архитектурной практики и успехи последних лет (некоторых из них мы коснулись выше), дают все основания считать, что за очень короткий срок мы явемся свидетелями большого творческого прогресса архитектуры, появления ярких, своеобразных и запоминающихся сооружений. Таким образом, сегодня реально возникает качественно новая архитектурная основа для синтеза искусств в городском и сельском ансамбле, так же как и в отдельных сооружениях.

---

## Требования архитектурной среды к взаимодействующим с нею видам искусств

Какие же требования предъявляет современная архитектурная среда к традиционно «сотрудничающим» с нею видам искусства — скульптуре и живописи? Кроме уже упоминавшейся основы художественного синтеза — идейной общности взаимодействующих искусств, здесь можно назвать несколько важных условий. Прежде всего это правильный выбор мест расположения и определения характера произведений изобразительного искусства. Может показаться, что это само собой разумеется; однако об этом приходится говорить, потому что, к сожалению, на практике названные условия не всегда учитываются. Тогда на городских площадях или в парках появляются произведения монументального искусства, которые не сочетаются с данным пространственным и архитектурным контекстом, не составляют с ним композиционного единства, не оправданы функциональной и эстетической целесообразностью, не укладываются в общую художественную концепцию. К числу таких принципиальных неудач можно отнести многочисленные примеры расположения скульптурных «однофасадных» монументов в центре транспортных площадей на небольшом, совершенно отрезанном потоком автомобилей и недоступном пешеходам островке. Сюда же я отнес бы случаи выделения средствами монументального искусства, ярким цветом, пластикой второстепенных для данного архитектурного ансамбля объектов. Отрицательный результат дает расположение скульптуры большого общественного звучания в интимных уголках живых пространств. Столь же нецелесообразно и обратное явление — чрезмерное увлечение мелкими декоративными формами в общественных центрах и ведущих городских ансамблях.

Синтез искусств прежде всего требует четкой системы соподчиненности, соразмерности. Факторами, определяющими характер произведений скульптуры и живописи в их соотношениях с архитектурой, являются выбор расположения, поиски верного масштаба, колорита, силуэта, ритма. В недавнем прошлом, в период господства сложившихся и отточенных классических принципов организации ансамбля или художественной композиции отдельного здания эти вопросы решались значительно проще. Возникающие сегодня более сложные, многоплановые, гибкие и свободные приемы архитектурной композиции дают практически неограниченные возможности размещения монументальной скульптуры и живописи. Тем труднее стало находить новые, лишённые шаблона сочетания архитектуры и изобразительного искусства,

---

внутренние закономерности их взаимодействия, которые в полной мере отвечали бы сложнейшим и разнообразнейшим условиям восприятия любого ансамбля пешеходом, автомобилем, жильцами первого или двадцать первого этажа и вообще любым человеком, трассы движения которого в современном городском пространстве (особенно в новых жилых комплексах) стали менее фиксированными и очень интенсивными.

Совершенно ясно, что новая архитектура и новые принципы градостроительства настоятельно требуют разработки и новых форм синтеза искусств. Еще недавно характер работы архитектора и художника был во многом одинаков: оба создавали уникальные произведения, воспроизводившиеся в натуре лишь один раз. Сегодня архитектор в большинстве случаев думает о массовости, о многократном осуществлении своего проекта, о применении для своего сооружения унифицированных индустриальных деталей. Известно, что простые формы легко выдерживают многократное повторение, в то время как сложная, вычурная форма при повторении становится особенно назойливой. Стоит помнить и о трудностях заводского изготовления сложных декоративных элементов, о их «индустриальности».

Следовательно, сегодня синтез искусств должен строиться в первую очередь уже не на сочетании уникальных произведений изобразительного искусства с уникальными и сложными архитектурными формами, а на сочетании индивидуализированных работ художников с типовыми зданиями, смонтированными из стандартных изделий. По-видимому, в этих условиях успех может принести лишь концентрация элементов и отдельных произведений пластических искусств, локализация их в таких местах сооружения или ансамбля, где они, сохраняя свою выразительную силу, не противоречили бы «индустриальности» изготовления и материалу зданий.

Необходимо помнить о двух видах синтеза изобразительного искусства и архитектуры: первый — объединение произведений различных искусств в одном сооружении (на его фасадах или в интерьере) и второй — сочетание их в пространственной композиции, состоящей из нескольких самостоятельных произведений архитектуры и скульптуры.

В первом случае живопись и скульптура, естественно, в большой степени зависят от архитектурного облика здания, от того места, которое отведено для них архитектором в общем замысле сооружения. Гармония всей постройки, задуманной проектировщиком, может быть нарушена, если скульптор и художник, осуществляя свою часть работы, не поймут общего архитектурно-композиционного замысла или не захотят с ним считаться. В этом случае художественному качеству здания будет нанесен серьезный ущерб совершенно

---

независимо от абсолютного качества росписи или скульптуры. И наоборот, единство творческих идей и устремлений всегда дает прекрасные результаты.

Широко известной иллюстрацией этого положения служит советский павильон на международной выставке 1937 года в Париже, созданный Б. Иофаном и В. Мухиной. В советской и зарубежной печати этот павильон был единодушно признан классическим образцом синтеза искусств, произведением глубокого и превосходно выраженного художественного содержания, и суждение это выдержало испытание временем. Как известно, в конкурсе на скульптурную группу «Рабочий и колхозница», кроме В. Мухиной, участвовали такие опытные мастера, как М. Манизер, В. Андреев, И. Шадр. Но они не сумели создать скульптуру, которая органично слилась бы с архитектурой павильона в нераздельное целое. У М. Манизера и В. Андреева статуя оказалась слишком аллегоричной, холодной, рассчитанной на самостоятельное, независимое существование. У И. Шадра статуя насыщена свойственной работам этого мастера динамичностью и экспрессией. Этим она, казалось бы, должна была сродниться с архитектурой павильона, которая, благодаря системе выдающихся пилонов, полна стремительного движения вперед. Однако чрезмерная экзальтация позы и жеста, а также то, что скульптура вышла на переднюю плоскость центрального пилона, сделали невозможным сочетание этого произведения с архитектурной основой здания.

Статуя В. Мухиной в полной мере отвечала именно требованиям синтеза архитектуры и скульптуры. Скульптору удалось найти и нужную меру экспрессии, и выразительный жест, и форму развевающегося на ветру шарфа, который поддерживает горизонтальные линии основного объема павильона. Соблюдена была и необходимая мера условности и обобщенности пластических элементов, без которой трудно было бы ощущать как целое мягкие линии человеческого тела и рубленые очертания пилонов здания.

Пространственные произведения скульптуры, как и архитектура, «лепятся светом», и их восприятие резко меняется в зависимости от светоклиматических условий. Мухина проверяла модель своей скульптуры в планетарии, где имитировалась освещенность парижского неба в месяцы работы выставки. Только такая кропотливая работа скульптора, стремившегося сделать органичной связь двух искусств, обеспечила тот успех, который выпал на долю парижского павильона.

Сейчас, на своем новом месте у входа на ВДНХ, статуя В. Мухиной очень много проигрывает от того, что был механически разрушен синтез с архитектурой, для которой она была создана.

Спору нет: сегодня едва ли применимы приемы, существовавшие в 1930-х годах. Однако, разумеется, возможности сочетания в одном сооружении архитектуры и скульптуры таким расположением не исчерпываются. Известно множество самых разнообразных решений, отвечающих современным принципам архитектурной композиции: размещение объемной скульптуры на консолях здания, на фоне его геометрически четких плоскостей, связь скульптуры с цоколем или стилеобработкой постройки, скульптурная обработка отдельных элементов сооружения и тому подобное. Первое словно в новых поисках принадлежит зодчим; но ведь могут быть и «встречные» предложения или совместная разработ-

---

ка художественной идеи органического слияния этих двух родственных видов пространственного искусства.

За последнее время, благодаря таким совместным усилиям, в нашей архитектурной практике появилось немало примеров интересного сочетания скульптурных элементов с архитектурой.

Можно назвать хотя бы новое здание Академического драматического театра имени Сундукяна в Ереване, где главный вход оформлен в виде массивной стенки из арктического туфа, вставленной в стеклянный, расчерченный металлическими переплетами сплошной фасадный витраж. Квадры розового камня покрыты скульптурной резьбой, образующей характерный для армянского искусства плоскостной барельеф.

Государственная премия РСФСР присуждена авторам здания Драматического театра в Туле (архитекторы С. Галаджева, В. Красильников, А. Попов, В. Шульрихтер, скульпторы И. и А. Васнецовы, Д. Шаховской, А. Красулин). Это здание также имеет на фасаде органически вkomпонованную композицию из металла, изображающую четыре музы. Крупный размер фигур, их связь с элементами конструкции театра, необходимая степень условности формы и жеста придают скульптуре монументальность, созвучную архитектурному образу здания.

Порой скульптурно-декоративные детали принимают на себя значительную часть смысловой нагрузки архитектурно-художественного образа. Так обстоит дело, например, с новым зданием Государственного театра кукол в Москве, где задуманные С. В. Образцовым часы-куранты с фигурками театральных героев стали основной художественной доминантой главного фасада.

Нередки также случаи, когда скульптурной обработке подвергаются те или иные важные в тектоническом отношении элементы здания. В торговом центре в Зеленограде Е. Абалин пошел даже дальше: сочетал рельеф с яркой мозаикой, акцентировав этими средствами мощный пилон. Попытки сплавить воедино скульптурные и живописные приемы и связать созданную таким путем композицию с архитектурой имели место и раньше. Можно вспомнить хотя бы панно под портиком московского Дворца пионеров, где сильно углубленный на цементных плоскостях рельеф также скомпонован с цветной мозаикой.

Достаточно широко и разнообразно используется сегодня скульптура в интерьерах общественных зданий, где она занимает плоскости стен (например, чеканка в театре музыкальной комедии в Тбилиси), ниши (скульптурный резной деревянный столб в интерьере театра в Махачкале) и другие важные в композиционном отношении места.

Однако, как показывает практика, главным направлением в художественной взаимосвязи архитектуры и скульптуры на современном этапе стало их соотношение, основанное на раздельном существовании постройки и скульптурного произведения, и их совместное участие в формировании больших пространственных ансамблей. Архитектура отдельных зданий сегодня сама по себе стремится к пространственности, а во многих случаях и к скульптурности. Архитекторы реже ищут выразительности своих сооружений в техницистической лапидарности элементарных геометризованных объемов. Стре-



мясь разнообразить облик города, они пытаются найти возможности пластического обогащения не только индивидуально проектируемых зданий, но и тех рядовых жилых домов, из которых складывается основное «тело» города. Этот процесс отчетливо прослеживается, если сопоставить, например, проекты типовых жилых домов начала 60-х и начала 70-х годов. В первом случае мы увидим однообразные панельные пластины в четыре-пять этажей, в то время как сейчас строятся здания различной конфигурации, высоты, с различной пластикой фасадов и индивидуализированным решением первых этажей. Совершенно очевидно, что в дальнейшем эта тенденция проявит себя еще отчетливее, особенно когда шире будут применяться в строительстве монолитный железобетон, армоцементные оболочки и другие конструктивные решения, позволяющие придать архитектурным сооружениям более сложные и разнообразные пространственные очертания.

Скульптура, переставшая быть деталью здания, одновременно с архитектурой принимает на себя ответственные функции организации городского пространства на всех его стадиях — от «соучастия» в формировании общегородских центров, до самостоятельной и важной роли в выявлении разнообразных более интимных пространств жилых комплексов. Она все чаще и чаще (в лучших своих образцах) становится элементом градостроительной композиции. Именно поэтому, все более возрастает значение правильного в градостроительном отношении размещения скульптуры и ее соответствия композиционным принципам архитектурного ансамбля.

Размеры скульптурных монументов, как известно, растут значительно медленнее, чем размеры архитектурных сооружений. Поэтому наше время внесло еще одну особенность во взаимодействие архитектуры и скульптуры — новые их масштабные соотношения.

В условиях, когда «сверхмасштаб» архитектуры часто нарушает прямую соразмерность человека и здания, делает не только общественные, но и жилые дома трудносопоставимыми с «реальными размерами» человека, скульптура, так же, как и малые архитектурные формы, часто берет на себя важную роль — подчеркнуть «человечность» создаваемого нашим обществом мира крупных городов и огромных зданий, служить «переходным звеном» в шкале масштабных соотношений.

В отличие от скульптуры, монументальная живопись, мозаика всегда непосредственно связаны с сооружением, для которого они выполняются. Панно на специальных отдельно стоящих стенках редки, но и тогда не составляют в этом отношении исключения. Однако и здесь пространственность является важной особенностью современного синтеза искус-



---

ства. «Пространство, а не камень материал архитектуры. Пространственности должна служить скульптурная форма в архитектуре,— писал замечательный советский зодчий Николай Ладовский.— Пространственности, а затем скульптурной форме должна служить живопись в архитектуре. В таком их соподчинении сущность синтеза в архитектуре». Объединение живописи и архитектуры порождает объединение двух различных форм пространственности — пространственности реальной, создаваемой архитектурной средой, и пространственности изображенной, создаваемой живописью — ее формой, композицией и колоритом.

Мы видим, что характер и приемы монументальной живописи за последние годы претерпели существенные изменения. На них не могла не сказаться новая концепция архитектурной формы, принципиально отличная от той, которая существовала на протяжении предшествующих столетий. Да и сама живопись не стоит на месте: в ней постоянно рождаются новые приемы композиции, новые цветовые сочетания, новый подход к образу наших современников и всему окружению жизни XX века. Монументальная живопись, так же, как и скульптура, сближает человека с новым «сверхмасштабом» архитектурных форм в застройке города, и этим увеличивается значение ее гуманистической миссии. Не случайно росписи и мозаичные панно, как правило, располагаются на зданиях либо на большой высоте, либо в сфере непосредственного восприятия пешехода — на уровне витрин и нижних этажей зданий. В первом случае (таким примером может служить мозаика на кинотеатре «Октябрь» на Калининском проспекте в Москве) живописные изображения рассчитываются на восприятие с большого удаления — с противоположной стороны магистрали или в общей панораме ансамбля. Здесь соотносятся изображения человека, природы и предметного мира с геометризмом архитектурных форм. Второй, наиболее распространенный вариант опирается на значительно более близкие точки восприятия, когда существует непосредственный контакт зрителя и изображения и все детали последнего, включая фактуру плоскости, материал, характер освещенности, приобретают особое значение. Само размещение живописи, протяженность, построение и колорит порой помогают человеку ориентироваться в пространстве.

К сожалению, на практике мы все еще порой встречаемся с недостатками пространственной организации, со случайным расположением росписей и мозаики вместо продуманного и глубокого решения сложной многоплановой задачи.

Существует несколько причин, порождающих эти недостатки. Здесь и разобщенность работы; и частая утрата того взаимопонимания, при котором архитектор и художник в

---

своем творчестве сознательно идут навстречу друг к другу, стремясь к реализации общего замысла; и поиски художественного единства только во внешней близости форм, в кажущемся родстве приемов. Монументалисты хорошо усвоили потребность современной архитектуры в ярких цветовых решениях, в «работе большими плоскостями», в разнообразии пластики и фактуры поверхностей. Существует и появляется множество росписей и мозаик, в которых эти черты становятся формальным средством, своего рода «стилизацией под новизну». Вырабатываются не методы, а более или менее шаблонные приемы, штампы, а это, как известно, губительно для искусства. Во многих случаях и во внешней части, и в интерьерах зданий произведения монументального искусства располагаются так, что возникают самые неблагоприятные условия их восприятия и соотношения с функциональной планировкой застраиваемых массивов, с расположением в помещениях мебели, элементов оборудования, осветительной арматуры, произведений прикладного искусства.

Кроме монументальной живописи с современной архитектурой взаимодействует и множество других видов и форм живописного и декоративного искусства. Вспомним яркие живописные занавеси на огромных стеклянных витринах гостиницы «Садко» в Новгороде; литовские цветные витражи из колотого стекла с электрической подсветкой, которые стали применяться в интерьерах в отрыве от стен; яркие расписные скатерти, рисованные абажуры и многое другое, чего мы не будем здесь касаться, но что также участвует в формировании художественного облика интерьера на основе синтеза искусств.

Очень важно, чтобы изобразительные и декоративные средства художественной выразительности использовались с большим тактом, сдержанно и в очень ограниченном для каждого сооружения количестве. Архитектура современного интерьера, как впрочем, и современное зодчество вообще, не терпит художественного многословия.

Применение в одном пространстве различных видов изобразительного искусства часто приводит к раздробленности общей композиции, к ослаблению выразительности целого, распыляет внимание.

А между тем в последнее время появились примеры архитектурного декоративизма. Мы видим, как во многих случаях, особенно при оформлении ресторанов и торговых помещений, снова, хотя и на ином уровне, возникает старый, казалось, навсегда отброшенный принцип: «Не сумел сделать красиво, сделал богато». Эта тенденция к новому украшательству сегодня очень опасна, и она реально противостоит подлинному синтезу искусств, всегда содержательному и искреннему в своих приемах.

---

Очень много предстоит поработать, чтобы преодолеть штампы в монументальной живописи, найти пути соответствия ее выразительных средств характеру архитектуры. Сегодня монументалисты, как правило, отошли от натуралистической трактовки образов. Проблема реализма в монументальном искусстве не понимается уже так упрощенно, как это было, например, в конце 30-х годов, когда павильоны ВСХВ оснащались многочисленными живописными панно, похожими на цветные фотографии театральных постановок.

Однако уход от «наивного реализма» еще не есть панацея от всех бед. Действительно, современные росписи чаще всего основываются на определенной мере условности, в них широко используются сопоставления различных масштабов, иногда в одном произведении сочетаются живописная и скульптурная техники, фреска и мозаика, бетон, дерево, металл, керамика. Свобода в обращении с материалом и разнообразная техника обычно воспринимаются как «приметы времени», синоним современности произведения. И здесь заключена серьезная опасность формального подхода к произведениям монументального искусства на основе чисто внешних признаков. Порой ясность идей, содержательный смысл произведения отодвигаются куда-то на второй план, вытесняются броскостью художественных приемов, которые становятся самоцелью. Такая опасность преувеличения роли формальных моментов творчества существовала на всех этапах истории искусств. Всегда были творцы и эпигоны. Но очевидно и то, что современная направленность художественного творчества с его высокой мерой условности создает питательную почву для нового формализма. Противостоять ему может только подлинное искусство, в котором форма и содержание едины и подчинены большим прогрессивным идеям.

В буржуазных странах отчетливо прослеживаются две различные тенденции в решении проблем синтеза искусств. Лучшие произведения монументальной живописи и скульптуры, лучшие комплексные синтетические ансамбли всегда связаны с большой одухотворяющей их идеей. Таковы монументальные росписи Сикейроса, мексиканские мозаики, памятники жертвам фашизма, установленные в разных странах. Однако, сопоставляя эти произведения со множеством формалистических претенциозных «композиций», «импровизаций», «динамических форм», возникающих в городах капиталистического Запада, видишь, как прав был В. И. Ленин, подчеркивая, что при капитализме есть две культуры в каждой национальной культуре. Конечно, порой работы современных скульпторов и художников-модернистов обладают определенными декоративными качествами. Однако их создатели и идеологи буржуазного искусства претендуют на боль-

шее: на исключительность и философичность беспредметничества, на право единолично представлять современное художественное творчество. При таком подходе монументальное искусство, а следовательно, и синтез искусств неизбежно теряют главное — свою содержательность, гражданственность, свою действенную публицистическую страстность, а именно эти качества позволяют искусству воздействовать на человека, сеять высокие общественные идеалы.

Содержательность, конечно, нельзя ограничивать только ясностью изображения конкретной идеи произведения.

В принципе содержательность может отчетливо присутствовать и в чисто декоративных работах, даже в отвлеченных орнаментах, если они служат раскрытию общего замысла архитектурного сооружения, способствуют созданию «планируемых ощущений». Нет сомнения в том, что настроение — это тоже идея. Поэтому выбор художественных средств не может определять заранее установленная мера условности или степень декоративности монументальной росписи. Только общий идейно-художественный замысел, только определенная, каждый раз неповторимая творческая ситуация могут диктовать пути решения конкретной синтетической в своем существе задачи. Внешнее «осовременивание» форм никогда не давало и не может дать положительных результатов уже потому, что в нем не заключено никакой мысли, никакого содержания, а есть только претензии не отстать от моды.

И еще одно. Мне представляется, что в распространении штампов в монументальной живописи в значительной степени повинен уход от конкретности содержания в сторону чрезмерно больших обобщений. Попробую пояснить, что здесь имеется в виду.

В цитировавшихся выше высказываниях В. И. Ленина о плане монументальной пропаганды, помимо уже отмечавшихся, можно заметить еще одно важное обстоятельство. В. И. Ленин призывал сочетать пропаганду идей революции, лозунгов марксизма с чрезвычайно широким обращением к конкретным историческим событиям прошлой освободительной борьбы народов, к жизненному примеру великих революционеров, мыслителей, ученых. В городе, о котором думал В. И. Ленин, должна была быть очень велика «информационная ценность» монументального искусства, содержательна, богата и разнообразна «аргументация идей».

К сожалению, именно эта сторона монументальной пропаганды порой выпадает из поля нашего зрения. В некоторых городах еще встречаются абстрактные (не по форме, а по содержанию) живописные композиции. Это схематически изображенный современный человек «вообще» (мужчина, женщина, ученый или группа людей) со спутником на раскры-

тых ладонях, с орудиями труда, с машинами, книгами, реторками и колбами; это многочисленные аксессуары техники, служащие символом прогресса нашего века. Споры нет — изображение символов, выражающих общие идеи, необходимо. Но недостаточно. Такие символы несут в себе лишь самую обобщенную информацию, которая остро нуждается в раскрытии, наполнении конкретным содержанием. Без такого раскрытия выхолащиваются самые высокие и значительные понятия, без него образы теряют свою впечатляющую силу, эмоциональное начало, превращаются в штампы. А штампы, как известно, вызывают «эмоциональную глухоту», делают человека невосприимчивым к искусству.

Возможности конкретизации образов монументального художественного творчества, повышения его информационной роли совершенно безграничны. Как много в наших городах мест, освященных событиями истории! Пусть не везде сохранились памятники древней архитектуры — свидетели славного прошлого наших народов. Разве нельзя стены новых зданий расписать изображениями конкретных событий, связанных с героикой революционного прошлого, с защитой отечества, с научными и трудовыми подвигами, происходившими на данном месте? Может быть, не только абстрактного нашего современника, но и где-то реального академика Королева следует изобразить у уходящей в небо ракеты?

Нам нужен, наверное, и монументальный эпос, подобный тому, какой создает в своих произведениях Сикейрос, — необычайно насыщенный и общими идеями и изображением конкретных фактов; нужна и романтическая мечта, и пылкая творческая фантазия.

Социализм — великая и всеобъемлющая идея. И в монументальном искусстве она должна получить самое разнообразное творческое воплощение. Только тогда будет неповторимым синтез архитектуры и изобразительного искусства, только тогда он сможет глубоко волновать человека свежестью и эмоциональностью создаваемых образов.

Для синтеза искусств, для облика городов остается очень важной проблема колорита архитектурных ансамблей, зданий, афиш и реклам, убранства витрин, городского оборудования. История градостроительства свидетельствует о существенной роли цвета в создании художественного единства среды и доносит до нас сведения о большом разнообразии возможностей в этом плане. Солнечный свет, проникая в глубь матово-восковой поверхности белого мрамора, окрашивал античные города мягким золотистым цветом. В городах европейского средневековья господствовали серый камень, красная черепица крыш, фиолетовый от времени кирпич крепостных стен. Серебряными казались ярко освещенные сырцовые дома среднеазиатских поселений, над которыми плавали в

знойной дымке бирюзовые купола. Цвет дерева и белого камня контрастно сочетался со звенящими акцентами золотых церковных глав в древнерусских городах, а русский ампир раскрасил архитектуру по преимуществу в два ярких цвета: желтый и белый. В Центральной Европе существовали (а кое-где и сегодня существуют) разноцветные городки с ярко и разнообразно покрашенными фасадами.

В наших городах сегодня больше всего светлых, белых зданий, в окраску которых кое-где врываются яркие локальные акценты. Цветовое однообразие новостроек вызвано скорее нехваткой хороших красителей, чем сознательным отказом от полихромии. В то же время недостаточный опыт в этой области, ограниченность научной разработки проблем цветоведения сдерживают художественное творчество. Возможности использования цвета для выявления различных частей и районов города, для акцентирования основных доминант, для объединения разнохарактерной застройки или, наоборот, для внесения необходимого разнообразия в группу одинаковых домов — неограниченно велики. Цвет может становиться важным средством эмоционального воздействия, способствовать созданию определенных настроений в соответствии с общим художественным замыслом городского ансамбля, основанного на взаимодействии искусств.

Здесь уместно вспомнить опыт советской архитектуры первого послереволюционного пятидесятилетия, когда разрабатывалась «цветовая символика», анализировались условия восприятия и характер воздействия различных цветовых сочетаний на зрителя. В то время цвету придавалось большое значение как одному из важнейших средств искусства, родственных новому направлению современной архитектуры. Подчеркивалось, что цвет дает возможность по-разному окрашивать геометрические плоскости и объемы новых зданий, не разрушая их лапидарную простоту и специфику выразительности нового творческого направления.

Нет сомнений в том, что и сейчас практика застройки городов остро нуждается в изучении возможностей архитектурной полихромии, в создании своего рода «психологии цветоведения», основанной на точных знаниях науки и на опыте художественного творчества.

Стремясь к радостному и приподнятому облику социалистических городов, мы многое сможем сделать, если сумеем синтез искусств обогатить и насытить не случайными, а закономерными в каждом конкретном художественном замысле цветом и настроением.

Стремительный научно-технический прогресс невиданно обогащает возможности оформления города. История мировой художественной культуры не знала, например, таких богатых средств освещения городов, как те, которыми рас-



полагает современный зодчий. Город, целостный облик которого в прошлом с наступлением темноты как бы растворялся, мерк, теперь, залитый светом, получает по вечерам новое художественное звучание. Известны многие попытки создать своего рода световую и цветовую симфонию ночных городов, иллюминировать главные архитектурные доминанты, по-разному осветить различные улицы и районы, продумать смену световых эффектов, иначе говоря, подойти к решению новой художественной синтетической задачи.

Московскими зодчими под руководством М. В. Посохина подготовлен огромный — десять на десять метров — макет центральных районов города, охватывающих территорию в сто квадратных километров. Как бы с высоты птичьего полета под лучами яркого электрического солнца вы видите на макете Москву, сходящиеся к Кремлю радиальные магистрали, зеленые кольца, излучины Москвы-реки, белоснежные кубики бесчисленных зданий. Отчетливо видны все градостроительные доминанты — кремлевские башни и соборы, высотные здания, создавшие систему новых вертикалей по линии Садового кольца, живописные, уютные, бесконечно московские памятники архитектуры, золотой россыпью вкрапленные в современную застройку, новые крупные многоэтажные жилые дома и общественные комплексы. Но вот меняется режим освещения, и на город как бы опускается ночь. Загораются разноцветная неоновая реклама, освещаются окна домов, вспыхивают пурпурные звезды Кремля, высвечиваются красным памятники зодчества. Город преобразился. Свет выявляет и подчеркивает композицию ансамблей, раскрывает существующую взаимосвязь пространств, обозначает «иерархию ценностей». И снова мы видим, что не камни, а мысль создает города, мысль человека—творца, формирующего свою жизненную среду в соответствии со своими потребностями.

Этот макет — рабочий инструмент современного зодчего, думающего над обликом города. С его помощью можно проверить эффективность принятых композиционных решений, проследить возможности создания новых «дневных» и «ночных» акцентов, увидеть как бы воплощенными творческие замыслы. Это одно из средств разработки проблем «световой архитектуры» города, живущего полноценной жизнью в долгие вечерние часы.

Однако в этой важной области пока сделано еще недостаточно — всего лишь первые шаги. То же можно сказать об использовании кино и музыки в городской жизненной среде. Здесь непочатый край работы.

Из «традиционных» видов искусств мы мало используем и монументальную литературу. Как известно, мысль, достойная быть высеченной в камне, способна активно взаимодействовать с архитектурой, живописью, скульптурой. Было время, когда слово не замыкалось в переплетах книг, дерзко и смело выходило на улицы. Вспомним прекрасные тексты А. В. Луначарского, специально написанные для Памятника жертвам революции на Марсовом поле в Ленинграде; или в Москве — надписи на зданиях «Метрополя», клуба им. Русакова, Исторического музея, Института им. Карпова и класси-



ческий пример — надпись на Мавзолее В. И. Ленина. В этой области можно найти много совершенно новых решений, отвечающих современным возможностям и композиционным приемам. Слово может стать и смысловым, и художественным компонентом синтетического искусства. Однако, к сожалению, сегодня культура надписей, культура шрифта часто далеко не соответствуют высоким требованиям городского ансамбля.

В системе застройки современного города очень большое значение получают памятники архитектуры — то историческое наследие, которое не только украшает города, но и наполняет их более глубоким содержанием. Проблема включения памятников художественной культуры прошлого в современную жизненную среду, увязки их с новыми сооружениями также лежит в сфере синтеза искусств.

В настоящее время повсеместно наблюдается огромный рост интереса к художественному наследию. Пожалуй, в этом процессе можно усмотреть некоторую закономерность: освоение художественного творчества предшествующих поколений как бы уравнивает тот рационализм, который естественно сопутствует прогрессу техники и развитию науки. Из синтеза этих двух начал — поэтики и рассудка — рождается та полнота мироощущения, которая должна стать знаменем нашего времени.

В памятниках искусства (в том числе и архитектуры) прошлого запечатлена героическая история народа, его подвиги в борьбе за свободу и независимость Родины, поэтому включение в комплексную, синтетическую жизненную среду наших городов и сел ярких страниц искусства прошлого имеет помимо всего и воспитательное значение.

Само собой разумеется, что разнообразные произведения и формы художественного творчества, которые объединяет в себе архитектурный ансамбль, должны не только органично вписываться в пространственную среду, но и соответствующим образом быть использованы в целостной художественной композиции. Восприятие монументальной живописи, скульптуры, цвета, декоративных акцентов должно быть подготовлено развитием архитектурной логики, градостроительной организации территории, общим идейно художественным замыслом. Практически имеются неисчерпаемые возможности использования разнообразных эмоциональных эффектов.

Эффекты неожиданности, концентрацию или разрежение выразительных средств, нарастание и спад напряженности и бесчисленное множество других композиционных возможностей заключает в себе программа взаимодействия искусств в городском ансамбле.

---

Система взаимодействия и смены впечатлений хорошо изучена, например, историками искусств в средневековом городском ансамбле. Природа, общий вид города, его силуэт, строй его вертикалей, общий колорит — вот что воспринимается в первую очередь. У ворот — гербы, флаги, мощные формы укреплений; затем — узкие улицы с богатой скульптурной декорацией застройки, художественный металл и т. п. Внезапно раскрывается площадь или система площадей, как, например, в Юрьеве-Польском, Урбино, Тельче, Дубровнике. Все время — эффект неожиданности, многоплановости, созданию которого способствует синтез архитектуры, изобразительного искусства, скульптуры, одежды, музыки. Однако этот синтез искусств возникал стихийно, на протяжении столетий и был сильно ограничен в своих масштабах.

Теперь, когда время раскручивается с быстротой спущенной пружины, преемственность (я имею в виду новостройки, а не старые города) часто не имеет поля действия. Ансамбль начинается и заканчивается в короткий срок одной и той же группой творческих работников, которые сразу должны определять окончательные цели и средства для их достижения. Это создает новые, более сложные условия творчества, требует перспективного планирования, предвидения. Возникают и новые пути, новые методы осуществления синтеза искусств.

Все это показывает, что в области синтеза искусств нужна новая система творчества, новая методика, нужна разработка научных основ и теории взаимодействия искусств. Нужны поиски новых форм организации сотрудничества работников разных областей художественного творчества, необходимо, чтобы архитекторы, художники, скульпторы хорошо понимали возможности и методы смежных искусств, были единомышленниками в общем замысле комплексного произведения. Очень важно, чтобы синтез искусств лежал в основе этого замысла с самого начала.

Однако следует учитывать еще и то обстоятельство, что даже при хорошей градостроительной основе, когда архитектура планирует и подготавливает восприятие других видов искусства, законченная синтетическая художественная среда складывается все же не сразу. Необходимы архитектурные и художественные ансамбли, законченные в то же время способные к развитию, к совершенствованию, дополнению и корректировке на протяжении всего времени их существования.

---

## Синтез искусств — закономерность социалистической художественной культуры

Многие видные деятели буржуазной художественной культуры активно выступают против какой бы то ни было сознательной интеграции искусств.

Одни из них (и это характерно!) объясняют невозможность синтеза искусств отсутствием в буржуазном обществе объединяющих идей и целей; другие пытаются подвести под него философскую базу некой абстрактной «свободы творчества».

Индивидуализм XX века, как известно, неизбежно порождает анархию в творческой практике буржуазного мира. «Каждый художник, — отмечает известный искусствовед Поль Дамац, — имеет свою теорию, свой метод, свой характер и стиль. Никогда в истории не было такого разнобоя в искусствах, таких конфликтов индивидуальностей. Наше время едва ли благоприятствует синтезу, который требует единства мыслей и убеждений».

Ему еще более отчетливо вторит архитектор, художник и скульптор из ФРГ Ганс Фишла: «О синтезе не может быть и речи до тех пор, пока современное общество, современное государство не дадут идеи, которая могла бы стать исходной точкой для его осуществления». То же самое утверждал и такой крупнейший зодчий современного Запада, как Ле Корбюзье. «Говорить о синтезе искусств в современной Европе, — писал он, — это, пожалуй, испытание оптимизма. Синтез, может быть, и существует в мыслях и сердцах многих людей, но не становится реальностью».

Широко известный английский скульптор Генри Мур вообще против синтеза: «Нет ничего более важного в нашей фрагментарной по своему характеру цивилизации, чем разделение искусств. Если бы удалось достичь единства, скажем, при строительстве нового города, и планировщики, архитекторы, скульпторы, художники, представители других искусств смогли бы совместно трудиться с самого начала, то такое единство было бы искусственным, ибо оно оказалось бы навязанным группе лиц, а не явилось стихийным порождением определенного образа жизни».

Этой позиции активно противостоит искусство социалистического реализма, который, если воспользоваться словами М. Горького, «утверждает бытие как деяние, как творчество... ради великого счастья жить на земле, которую он (человек — О. Ш.) хочет обработать всю как прекрасное жилище человека, объединенного в единую семью».

Для социалистической художественной практики синтез

---

искусств является генеральной линией развития и тем высшим уровнем, к которому должна стремиться творческая деятельность.

В социалистических странах сегодня не только остро ощущается потребность в синтезе искусств, но и существуют (на всех уровнях — социальном, экономическом, эстетическом) реальные предпосылки для его реализации. Особое значение имеет здесь плановое начало в развитии народного хозяйства и городского строительства.

Наряду с архитектурой, живописью, скульптурой в единой общей идейной тональности действуют прикладное и декоративное искусство, цветное оформление города, праздничное убранство его улиц и площадей, массовые театрализованные представления, ландшафтное озеленение и многое другое.

Эти важные синтетические тенденции художественного творчества требуют и нового художественного мышления. Взаимодействие разных искусств становится явлением непрерывным и способно все человеческое окружение, всю жизненную среду социалистического общества поднять до значения синтезированного произведения искусства. «Художественное начало,— говорится в Программе КПСС,— еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека». Иначе говоря, речь идет о том, чтобы вообще внести в нашу жизненную среду комплексное эстетическое начало, создать реальные условия для эстетического воспитания трудящихся, формирования в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков.

Реализация синтеза искусств требует величайшего творческого мастерства и высокой художественной культуры, а значит,— постоянной, основательной и целеустремленной работы, потому что, как отмечал В. И. Ленин, «в вопросах культуры торопливость и размахистость вреднее всего»<sup>1</sup>. Осуществление синтеза искусств выходит за рамки чисто художественной проблемы, приобретая характер одной из кардинальных тенденций общественной жизни социалистических стран.

Только объединением всех усилий творческих и научных работников, вдумчивым исследованием практики можно добиться решительного сдвига в этом важнейшем и ответственном деле — в искусстве осуществлять взаимодействие различных видов художественного творчества, в умении «высечь огонь» высоких чувств и идей средствами такого взаимодействия.

Необходимы, конечно, и определенные организационные предпосылки, обеспечивающие использование тех реальных преимуществ, которыми располагаем мы в социалистических

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 389.

---

странах для осуществления синтеза искусств. В этом направлении сделаны важные шаги. Во многих городах, кроме главного архитектора, теперь имеется главный художник города, который следит за работами художников и скульпторов в городе, заботится о целостности художественного оформления городских магистралей и площадей, жилых районов и торговых центров, не допускает использования такой торговой рекламы, вывесок, плакатов, которые вносили бы дисгармонию в художественный облик города, не соответствовали бы профессиональному эстетическому и культурному уровню.

Представляется важной реализация и других имеющихся в этой области возможностей, и в первую очередь тех преимуществ, которые дает нам плановая основа народного хозяйства Советского Союза. Вероятно, наступило время, когда лучшие историки и пропагандисты, искусствоведы и философы, архитекторы и художники должны приступить к разработке Генерального плана монументальной пропаганды на всей территории страны. Этот рассчитанный на несколько десятков лет документ создал бы научную и творческую идейно-тематическую основу для всей последующей работы в этой области. Он должен был бы аргументированно ответить на конкретные вопросы монументальной пропаганды: какие идеи, факты, исторические события, подвиги, какие герои революции, гражданской и Отечественной войн, деятели науки, искусства, техники должны быть запечатлены средствами монументальной пропаганды. Где и как расположить произведения монументальной пропаганды, чтобы они наилучшим образом соответствовали месту, окружению и были бы во всех отношениях максимально эффективны. Наконец, в этом плане можно было бы, исходя из учета всех обстоятельств, классифицировать средства монументальной пропаганды и установить целесообразную очередность создания тех или иных произведений.

За годы Советской власти, и особенно за послевоенное время, в нашей стране сделано очень много для успешного распространения разнообразных форм монументальной пропаганды. Тысячи монументов, мемориальных досок и целых архитектурных комплексов сооружено в республиках и городах. Тем более важно подвести определенный итог этой работе для того, чтобы выявить как успехи, так и неиспользованные возможности, пробелы и недоделки, которые, естественно, существуют, и сконцентрировать силы и средства на их устранении. Генеральный план монументальной пропаганды позволил бы избежать однообразия в сооружаемых памятниках, правильнее распределить ассигнования, поставить преграду распылению средств, устранить многие другие недочеты, которые неизбежно возникают в таком огромном по своим масштабам и значению деле.

---

Элементами, составляющими такой план, явились бы планы монументальной пропаганды, разработанные для каждого города, района, области, республики. В их составлении, обсуждении проектов, кроме специалистов, могла бы принять участие широкая общественность, выдвигая разнообразные идеи и творческие предложения. Для разработки и поисков наиболее интересных решений очень важна также система конкурсов на идею тех или иных конкретных объектов монументальной пропаганды, их размещение в ансамблях различных городов и сел. Такие конкурсы уже сейчас осуществляются творческими союзами, но в дальнейшем они должны получить еще более широкое распространение.

Бесспорно интересен обмен опытом в реализации планов монументальной пропаганды между архитекторами и художниками социалистических стран. Встречи на эту тему уже неоднократно проводились и всегда давали хорошие результаты, помогая концентрировать внимание на решении основных проблем как творческого, так и теоретического плана.

Можно не сомневаться, что объединенные усилия всех деятелей художественной культуры, поставивших свое искусство на службу социализму, будут и в дальнейшем давать прекрасные результаты, формируя по законам красоты всю жизненную среду нашего общества, отвечая высоким человеческим идеалам, помогая жить и работать.

