



Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

Декоративное искусство СССР



Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 11(144), 1969
Год издания тринадцатый

В номере:

1

«Кому пролетариат ставит памятники»

3

А. Стригалева

Монументы и мы

13

Ю. Осмоловский

Самый современный художник

15

В. Сысоев

Путь к монументальной форме

18

Е. Мурина

Функция синтеза

28

В. Хайт

Язык архитектуры

34

О. Семенов

Проблема времени в поп-арте, оп-арте и кинетическом искусстве

39

В. Толстой

Выставки монументального искусства — какими им быть?

41

А. Липский

Енисейские изваяния

46

А. Сикачев

Два типа архитектурного проектирования

50

Б. Лобановский

Выставка монументального искусства в Киеве

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Редколлегия:	Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В.
Зам. гл. редактора	Кантор К. М. Королев Ю. К. Крюкова И. А. Кума Х. Р. Левашова А. А. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь	Кельман Л. М.
Зав. отд. редакции:	Базазьянц С. Б. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г.
Худож. редактор	Курбатов Ю. К. Шкаровская Н. С.
Художник номера	Глазычев В. Л.
Техн. редактор	Штейнер Л. М.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фото	Климов В. Миримов А. Модоров А. Мороз Л. С. Селиверстов И. А. Гурарий Е. Л. Хайт В.

В номере использованы фотографии АПН, Р. Дуано, А. Картье-Брессона, К. Калан, Я. Лукаша и др.

На обложке:

Памятник В. И. Ленину у Заставы Ильича в Москве. 1967. Скульптор И. Иокубонис, архитектор В. Чеканаскас.

В одном из скверов Праги (стр. 3)

Герб Москвы, спроектированный архитектором Д. П. Осиповым, автором Обелиска Свободы. Начало 20-х годов (стр. 4).

Адрес редакции:
Москва, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

А 11508. 20.X.1969.
Бумажных листов 3,25.
Учетно-издательских листов 9,2.
Условных печатных листов 8,49.
Печатных листов 6,5.
Зак. 6256. Тир. 17280.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240.

Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР.
Мало-Московская, 21.

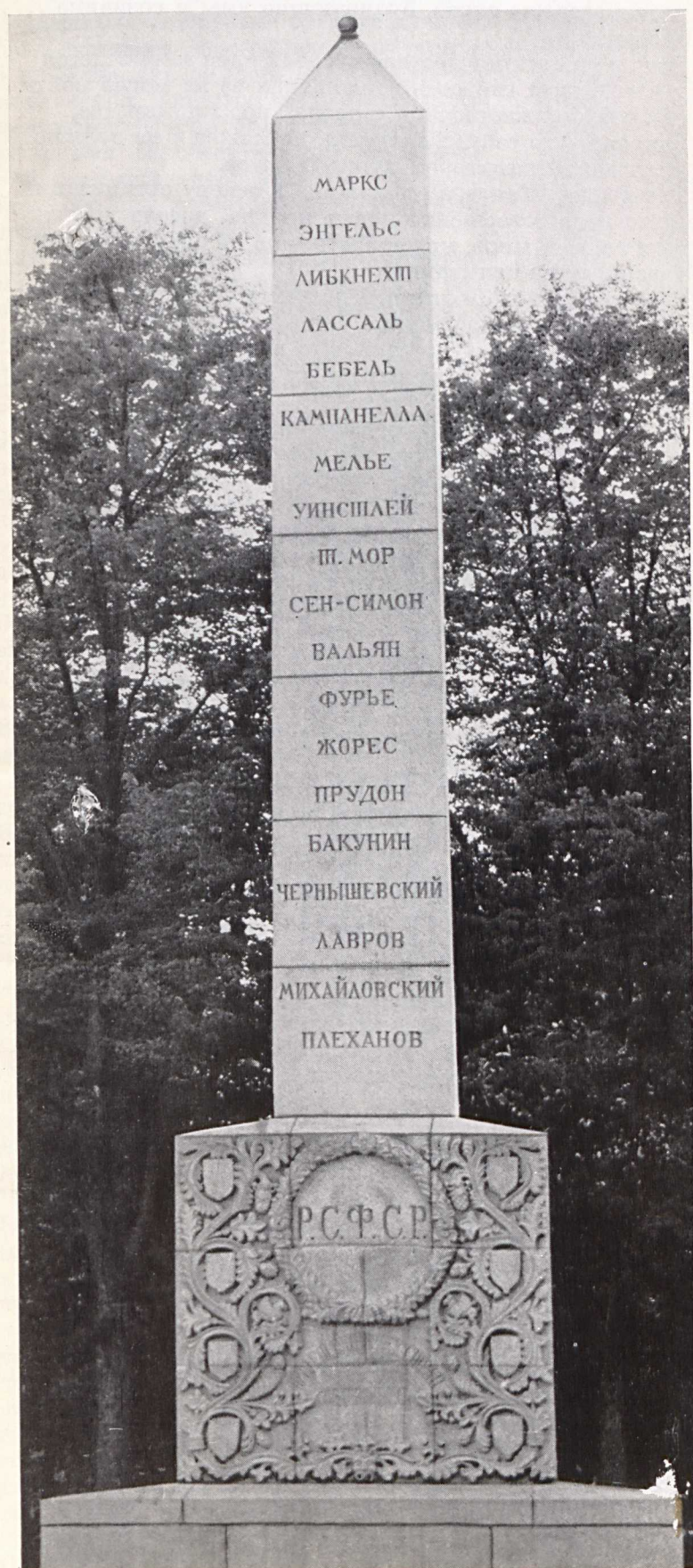
«Кому пролетариат ставит памятники»

Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество.

В. И. Ленин

Читальный зал

Обелиск революционным мыслителям, переделанный в 1918 году архитектором М. А. Всевожским из Романовского обелиска



Среди документов ленинского плана монументальной пропаганды одним из важнейших был утвержденный Совнаркомом список памятников, намечавшихся к установке в городах РСФСР.

Мысль о сооружении в охваченной огнем революции стране нескольких десятков памятников, широкий и достойный выбор имен для этого «революционного Пантеона» — факты настолько яркие, непохожие на практику ни одного государства, что они до сих пор поражают воображение и чувство, вызывают наше восхищение и уважение.

Уже при первой беседе с А. В. Луначарским по поводу монументальной пропаганды, в начале апреля 1918 года, Владимир Ильич предложил установить памятники великим людям, для чего, по его словам, «надо составить список тех предшественников социализма или его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но явились подлинными героями культуры»¹.

В конце мая А. В. Луначарский поручил Московской художественной коллегии Наркомпроса подготовить программу постановки пятидесяти памятников, а в Петрограде уже в июне сделал первые заказы скульпторам на проекты памятников Радищеву, Рылееву, Пестелю, Белинскому, Добролюбову, Чернышевскому, Некрасову, народолюбцам, дополненные в июле памятниками Марксу и Герцену. В этом подборе имен видна уже определенная программа, пока еще очень скромная по объему.

Московская художественная коллегия к 18 июня представила в Совнарком «Докладную записку» и «Условия конкурса-заказа» — два взаимосвязанных документа, намечавших принципы и организационные формы проектирования будущих памятников. Первоначально «Докладная» оканчивалась следующей фразой: «Вместе с тем Коллегия просит Совет Народных Комиссаров представить список лиц, коим надлежит поставить памятники»². Дальнейшие события показывают, что СНК поручил это задание именно Наркомпросу и его Художественной коллегии.

В составлении списка памятников, несомненно, участвовал А. В. Луначарский, но поскольку он тогда работал в основном в Петрограде, главную роль, по всей вероятности, играл известный историк-марксист М. Н. Покровский, незадолго перед тем назначенный заместителем Народного Комиссара просвещения. Именно он дважды докладывал варианты списка на заседании Совнаркома. На заключительной стадии (особенно накануне передачи заказа Московскому союзу скульпторов) возможно участие В. М. Фриче, авторитетного в партийных и советских кругах искусствоведа, тогда же участвовавшего в подборке цитат для монументальной пропаганды и составлявшего список революционных мыслителей, заменивших имена царей на обелиске в Александровском саду.

Документы, относящиеся к проекту постановки памятников, рассматривались Совнаркомом 17 июля 1918 года и были опубликованы в рубрике «Действия и распоряжения Правительства» газеты «Известия ВЦИК» 24 числа. В постановлении СНК, в частности, говорилось:

«Совет Народных Комиссаров в заседании от 17 июля с. г. заслушал доклад тов. Покровского о постановке в Москве 50 памятников людям великим в области революционной и общественной деятельности, в области философии, литературы, наук и искусства, постановил:

...Поручить Народному Комиссариату по Просвещению опубликовать список известных учителей социализма и деятелей международной революции, а также художников и музыкантов, достойных постановки им памятников Советской Россией и через пять дней представить в Совнарком на утверждение список людей, которым предполагается поставить памятники. ...Условия конкурса, предложенного Московской художественной коллегией Отдела изобразительных искусств Наркомпросвещения, проектов памятников с поправками т. Подбельского утвердить.

Секретарь Совета Горбунов».

Далее были напечатаны уже упоминавшиеся «Докладная» и «Условия конкурса», которые в связи с их исключительным интересом приводим полностью:

«Докладная записка Московской художественной коллегии при Нар. Ком. по Просв. в Сов. Нар. Ком. о постановке в Москве 50 памятников великим людям в области революционной и общественной деятельности, в области философии, литературы, наук и искусств.

По инициативе Председателя Совнаркома тов. Ленина, Комиссар Народного Просвещения тов. Луначарский сделал на заседании 27 мая предложение Художественной коллегии поставить памятники лицам, выдающимся в области революции и общественной деятельности, в области философии, литературы, наук и искусства.

Памятники должны быть поставлены на бульварах, скверах и т. п., во всех районах г. Москвы с высеченными выписками или изречениями на постаментах или антуражах, чтобы памятники эти явились бы как бы уличными кафедрами, с которых в массу людей летели свежие слова, будирующие умы и сознание мысли.

Вся трудность осуществления этой идеи заключается в том, чтобы скорость воплощения ее не могла пойти за счет художественной стороны, ибо государство, каковым оно сейчас является, не может и не должно являться инициатором дурного вкуса.

Вот почему Коллегия положила в основу организации этого дела совершенно новые начала, доселе у нас, да и во всем мире, может быть еще ни разу не испытанные.

В основу плана Коллегией положено, с одной стороны, привлечение наивозможно более широких и молодых сил скульпторов-художников, с другой стороны, привлечение широких народных масс к участию в художественном творчестве.

Раньше, при бюрократическом режиме, объявляли такие условия конкурса, что работали на конкурс или по поручению заведомые генерал-художники или те из художников, которые были обеспечены материально и могли, не считаясь с потерей времени, принимать участие в конкурсе. Результаты таких конкурсов общеизвестны: сооружения их теперь убираются с площадей. Все же молодые художники ютились по чердакам и темным комнатам, загнанные и забытые, не имея никаких гражданских прав. В искусстве все новое, свежее гналось и преследовалось всевозможными путями. Примеров сколько угодно. Таково было у нас положение художника и особенно художника-новатора.

Выход из этого один: привлечь молодые и свежие силы художников означенной профессии, те именно элементы, которым был всячески прегражден доступ к общественной работе, и дать возможность высказаться свободно ныне в Свободной Республике. Отвергая поэтому всякие премии, Художественная коллегия находит целесообразным дать возможность свободно высказаться скульптору-художнику, лишь обеспечив его материально на время работы. Коллегия также считает необходимым при исполнении данного конкурса уничтожить обычные жюри и остановиться на всенародном обозрении и суждении о проектах-эскизах уже на предназначенных местах. Со дня передачи конкурса-заказа на исполнение должно пройти не более трех месяцев, в течение которых скульпторы должны обработать эскизы-проекты, в виде ли бюста, фигуры и барельефа, из легкого материала—гипса, цемента и дерева, и поставить на соответственное место. После чего всенародное суждение решит, какие проекты-эскизы должны быть приведены в законченное исполнение из твердого материала, бронзы, мрамора и гранита, и поручит тогда скульптору-автору эту работу, так что всякая работа должна быть закончена приблизительно к концу сентября текущего года. Московская Художественная коллегия полагает, что только при такой организации всего дела возможно наискорейшее и наихудожественное выполнение идеи тов. Ленина.

(Продолжение на стр. 27)

Список памятников, утвержденный Совнаркомом 30 июля и опубликованный в газете «Известия» 2 августа 1918 г.

СПИСОК ЛИЦ, КОИМ ПРЕДПОЛОЖЕНО ПОСТАВИТЬ МОНУМЕНТЫ В Г. МОСКВУ И ДР. ГОРОДАХ РОС. ФЕД. СОЦ. СОВ. РЕСПУБЛИКИ.

Представленный в Совет Народных Комиссаров Отделом Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по Просвещению.

I. Революционеры и общественные деятели:

1. Спартак
2. Тибериус Гракх.
3. Брут.
4. Бабоев.
5. Маркс.
6. Энгельс.
7. Бисмарк.
8. Лассаль.
9. Жюзеф.
10. Лафарг.
11. Вальтер.
12. Марат.
13. Робеспьер.
14. Дантон.
15. Гарибальди.
16. Степан Разин.
17. Пестель.
18. Рылеев.
19. Герцен.
20. Бакунин.
21. Лавров.
22. Алтухов.
23. Плеханов.
24. Калле.
25. Володарский.
26. Фурье.
27. Сен-Симон.
28. Роб. Оуэн.
29. Желябо.
30. Софья Перовская.
31. Кибальчич.

II. Писатели и поэты.

1. Толстой.
2. Достоевский.
3. Лермонтов.
4. Пушкин.
5. Гоголь.
6. Радищев.
7. Белинский.
8. Огарев.
9. Чернышевский.
10. Михайловский.
11. Добролюбов.
12. Писарев.
13. Глеб Успенский.
14. Салтыков-Щедрин.
15. Некрасов.
16. Шевченко.
17. Тютчев.
18. Некрасов.
19. Пастернак.
20. Калыков.

III. Философы и ученые.

1. Сковорода.
2. Ломоносов.
3. Менделеев.

IV. Художники:

1. Рублев.
2. Кипренский.
3. Алекс. Иванов.
4. Врубель.
5. Шубин.
6. Боровиковский.
7. Кавказов.

V. Композиторы:

1. Мусоргский.
2. Скрябин.
3. Шопен.

VI. Артисты:

1. Комиссаржевская.
2. Мочалов.

Председатель Совета Народных Комиссаров: В. Ульянов (Ленин).
Управляющий делами Совета Народных Комиссаров: Вл. Бонч-Бруевич.
Секретарь Совета: Н. Горбунов.

Монументы и мы

А. Стригалева

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что никогда еще — после лет военного коммунизма и монументальной пропаганды — в нашем искусстве не была так значительна роль монументально-декоративных жанров, как сейчас. Тяга художников к монументальному искусству получает широкую общественную поддержку: различные организации чаще и активнее, чем раньше, выступают в качестве заказчиков. Расширился тематический диапазон в работах монументалистов. Еще больше увеличилась типология монументальных произведений и самый набор технических приемов, средств и материалов, которыми оперируют сегодня художники.

Интерес к монументально-декоративному искусству несомненно связан с размахом идущих в стране строительных работ, с характером современных концепций в градостроительстве, архитектуре и дизайне, стремящихся к синтезу в самом широком смысле этого слова.

Знаменательна профессиональная активность. Монументалисты углубляют свою специализацию, многие станковисты пробуют силы в монументальном искусстве. Никогда еще архитекторы и художники не обсуждали с такой настойчивостью вопросы совместной работы. Одна за другой следуют специальные выставки монументального искусства, демонстрирующие произведения для реальной архитектуры или их проекты.

Все это вместе взятое позволяет считать, что в развитии монументально-декоративных жанров советского искусства зреет качественно новый этап.

В то же время, нельзя закрывать глаза на то, что общий художественный уровень в этой области еще не соответствует стоящим задачам. Вероятно, и в силу объективных причин, и в связи с недооценкой этого вида искусства в предшествующие периоды вклад монументалистов в сокровищницу советского искусства менее значителен, чем сделали художники других жанров. Монументально-декоративное искусство в синтезе с архитектурой принадлежит к числу наиболее сложных областей художественного творчества.

Монументальное искусство и его «потребители»-зрители состоят в особых, весьма многогранных отношениях. При этом художественные качества произведения проявляются специфическим образом, и не меньшую роль играют объективные условия, не относящиеся непосредственно к художественной стороне дела — политические, национальные, этические и т. д. Художественное и внехудожественное в восприятии произведения монументального искусства переплетаются так тесно и сложно, что бывает трудно их разделить.

По прошествии лет эти соотношения



Открытие памятника Гарибальди в Петрограде в дни I конгресса Коминтерна в 1919 г. Выступает А. В. Луначарский. Автор памятника — скульптор К. Зале.

Открытие памятника Плеханову в Ленинграде в 1925 г. Автор памятника — скульптор И. Гинцбург.

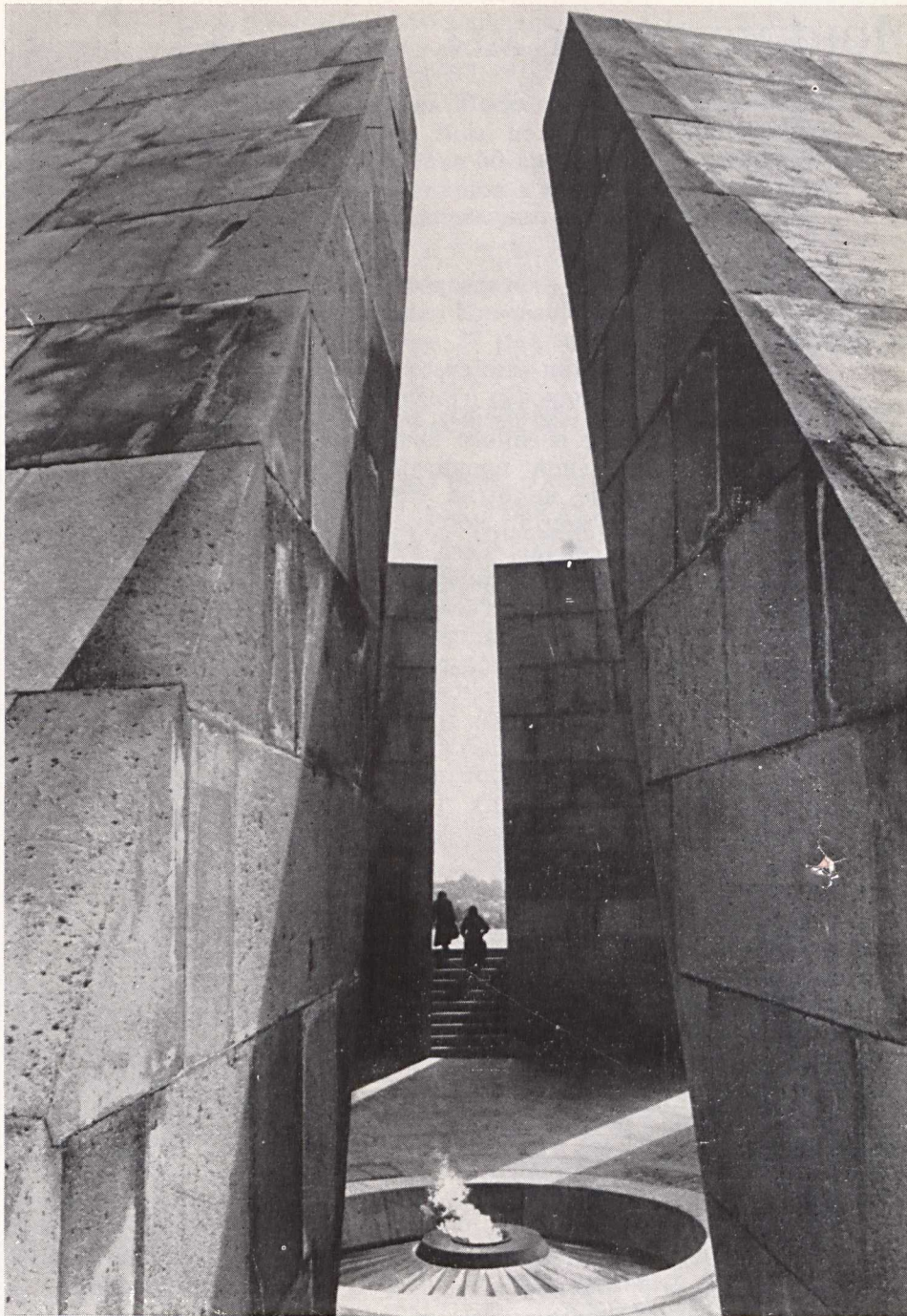


обычно меняются. Чаще на первый план начинают выступать художественные, композиционные качества: человеку, пришедшему на Дворцовую площадь сегодня, почти безразлично, что Александровская колонна была символом верноподданничества, символом, который победу всего народа в тяжелейшей войне фальшиво и льстиво изображал как личную заслугу трусливого и бездарного царя; сегодня этот грандиозный монумент ощущается прежде всего совершенно необходимым композиционным, масштабным элементом окружающего архитектурного ансамбля. Композиционные качества становятся объективным содержанием монумента.

Но время может повысить значение и другой, внехудожественной стороны в оценке монумента. Новгородский памятник «Тысячелетию России» современниками и последующими поколениями справедливо считался не представлявшим художественного значения примером официального искусства. Но случилось, что дальнейшая история этого памятника слилась с важнейшими страницами истории всей нашей страны: он разделил с нами тяготы войны, как символ России был умышленно и демонстративно разрушен врагами и как символ непобедимости и возрождения восстановлен заново. Памятник приобрел значение подлинной исторической национальной реликвии — такое значение, которого он не имел раньше. И в этом случае изменения в содержании также имеют объективный характер.

Глубина воздействия монументальных произведений на зрителя, активность и долговременность такого воздействия не во всем зависят от художника. Но знание и понимание природы взаимосвязей произведений монументального искусства и зрителей должно помочь обществу и работающим в нем художникам правильнее чувствовать задачи и возможности монументальных произведений, повысить их роль в нашей жизни. Не претендуя на какие-либо откровения, хочется напомнить некоторые из важных, как представляется, форм контактов монумента и зрителя.

Монумент — всегда символ. И тогда, когда он не выполнен в символических художественных формах. Монумент — олицетворение отвлеченной идеи или события либо изображение личности, которая, в свою очередь, рассматривается обществом как символ. Тяготение монументалистов к символическим обобщениям подсказано общественной ролью самих монументов, присущей этому виду искусства изначально — от дольменов каменного века, от египетских пирамид. Идея, которую выражает монумент, сливается с ним в восприятии зрителя в нерасторжимое единство. Функциональное



Монумент в память армян — жертв геноцида 1915 г.
Авторы — архитекторы А. Тараханян, С. Калашян, скульптор О. Хачатрян.
1968.





Экскурсанты в Брестской крепости



Вечный огонь — памятник
Героям Брестской крепости.



назначение многих произведений монументального искусства — быть объектом того или иного общественного ритуала: молитвы, возложения венков, принятия присяги, парадов, митингов и так далее. Забота о придании произведениям монументального искусства наибольшей выразительности есть забота об усилении их воздействия. В том, что художественные качества рассматриваются здесь как прикладные, убеждают многие монументы, памятники, надгробия, объекты религиозного культа, выполняющие свои общественные функции, не будучи произведениями подлинного искусства.

Но история искусств знает много таких монументальных произведений, которые именно высокие художественные достоинства или хотя бы художественное своеобразие и неповторимость сделали значительнее, глубже и шире отведенной им первоначально общественной функции. Такие произведения в свою очередь становятся своего рода символами «второго порядка» — художественными символами целой эпохи, культуры, города, где они сооружены, символами самой монументальности. Достаточно вспомнить пирамиды и обелиски Египта, Афины Промехос, арку Тита, колонну Траяна, Медного всадника, Эйфелеву башню, группу «Рабочий и колхозница»... Превращение идет здесь в обратном порядке: многие идеи или личности, вроде кондотьеров Гаттамелаты и Коллеони, почти не оставили в истории следа, и воздвигнутые в их славу монументы ценны только как произведения большого искусства. Для нас, атеистов, множество произведений религиозного искусства остаются сокровищами человеческого духа. Связанный с ними ритуал полностью изменился — к ним приходят не паломники, а туристы, около них не молятся, а фотографируются — но это тоже ритуал.

Наряду со своей идейной функцией (и в тесной связи с нею) произведения монументального искусства всегда использовались как одно из важнейших средств организации и украшения окружающих человека жизненных пространств — площадей и общественных зданий, форумов, стадионов, парков, бульваров, улиц. Монументы всегда рассматривались как украшения города, как его достопримечательности. «Туристический» интерес к произведениям монументального искусства также имеет очень давнюю традицию.

Для путешественника всегда считалось обязательным увидеть памятники заморских краев и рассказать о них по возвращении. Древнерусские торговые гости, паломники, послы оставили рассказы о египетских пирамидах и обелисках, скульптуре Индии и Китая, монументальном искусстве Китая, монументальном искусстве Японии.

ментах Константинополя и Иерусалима, памятниках Рима, мозаиках Венеции, росписях Неаполя, майоликах Исфагана. Триста лет назад путешественник, попавший в Роттердам, отметил свои впечатления о памятнике ученому-гуманисту: «Из Делфа в Рострадам ездили, смотрели тут церкви большие. Видели славного человека ученого персону из меди, вылита в подобие человека и книга медная в руках, и как 12 часов ударит, то перекинет лист: имя Еразмус». Знакомство с памятниками — неотъемлемая часть впечатлений о чужих краях. А при поездке по своей стране такое знакомство формирует патриотические чувства, запечатлевает их в зримых образах, пробуждает интерес к истории. Рассказ об увиденном — даже самый незатейливый — также одна из форм наших контактов с монументальным искусством.

Привычными предметами быта стали альбомы с репродукциями картин Третьяковской или Дрезденской галереи. Пожалуй, покажется странным утверждение, что «репродукционное» знакомство с произведениями монументального искусства имеет даже большее распространение и значение, чем с произведениями искусства станкового. Такое знакомство связано и со спецификой монументального искусства, и с разнообразием его «репродукций».

Почти любой человек, впервые приезжающий в Париж или в Рим, в Ленинград или в Прагу, уже имеет какое-то представление о городе, который ему предстоит увидеть. Если он любознателен, то такое предварительное представление, не будучи верным и точным, может все же состоять из весьма обширных сведений. Старинные гравюры и современные кинофильмы, школьные уроки географии и истории и прочитанные книги, изображения на почтовых открытках, марках, этикетках, значках, монетах знакомят нас исподволь и повседневно со многими монументами, в известной степени подобно тому, как исподволь и повседневно воспринимаются людьми те произведения монументального искусства, которые они постоянно видят в натуре.

Разумеется, стоящий в архитектурном окружении монумент, воспринимаемый с разных сторон, в разное время суток и в разные времена года гораздо труднее репродуцировать, чем станковое произведение. Но тут на помощь приходят символический характер произведений монументального искусства, многозначность их содержания и особенно множественность и разнообразие самих репродукций.

Старинный паломник привозил домой изображение Иерусалимского храма, современный турист — изображение Эй-



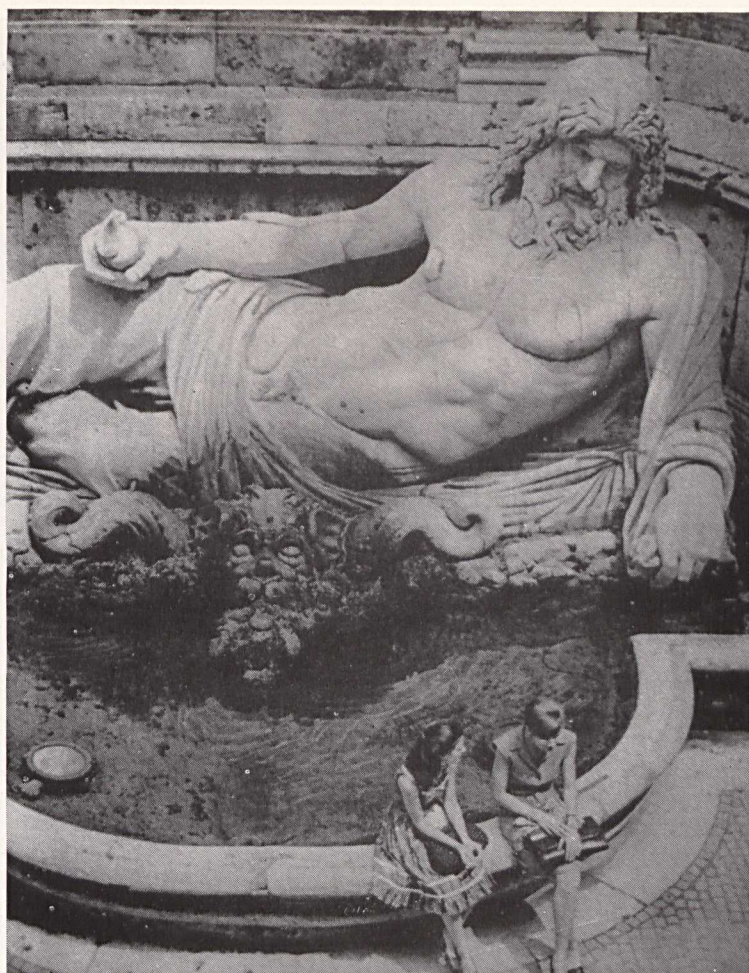
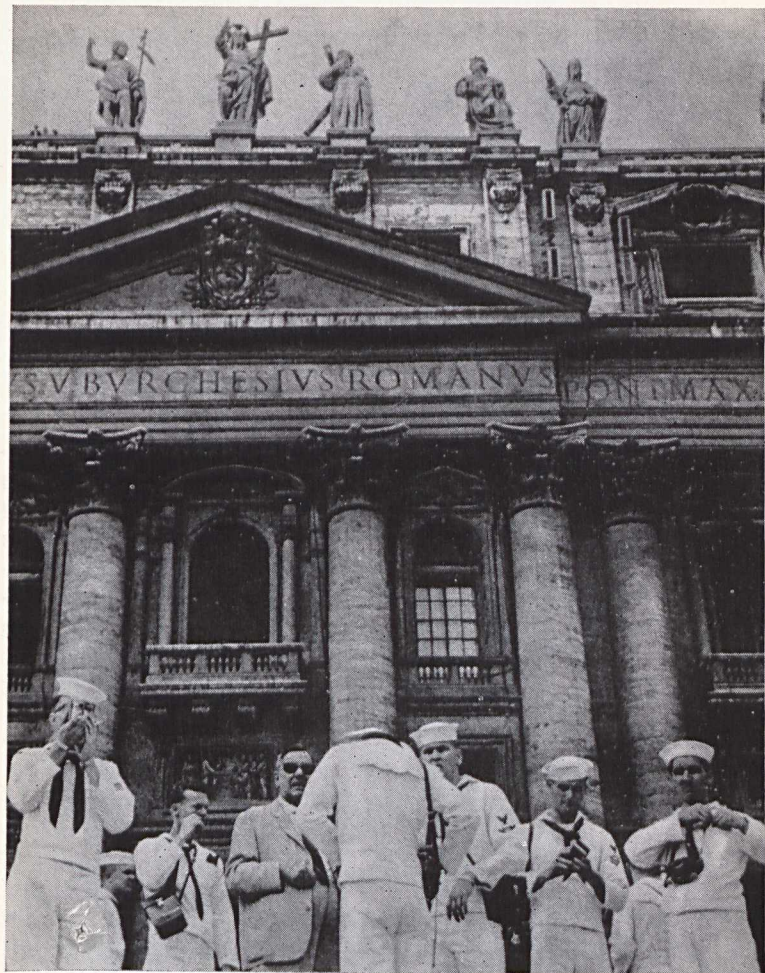
фелевой башни. В том и другом случае это «сувениры» — знаки на память для себя и знакомых. Символическое значение монумента вызывает появление репродукций-символов на гербах и других геральдических изображениях, на медалях, на деньгах, на плакатах. Герб Индии — капитель древнеиндийского храма. Обелиск Свободы был гербом Москвы в 1920—30-е гг. Памятник советским воинам в Берлине вычеканен на военной медали и на юбилейной монете. Плакат или карикатура с изображением нью-йоркской Статуи Свободы — емкий политический символ.

Монументальное искусство из-за своих масштабов, материалов и способов изготовления — искусство дорогое. Экономическая сторона дела также — прямо или опосредованно — отражается на характере взглядов общества и отдельных людей на монументальные произведения. Финансовые причины наложив вето на множество монументальных проектов. С другой стороны — история знает эпохи, когда увлечение многочисленными и пышными монументами явно не соответствовало материальным ресурсам общества и усугубляло его кризис.

Во все времена монументальное искусство было наиболее государственным из искусств. Взгляды отдельных граждан суммируются в общественной оценке путей развития монументального искусства. Общественное мнение может поддерживать или притормаживать это развитие. Не распоряжаясь средствами, которые здесь тратятся, оно воздействует на решение экономических вопросов этическими аргументами.

Главу о монументальных «украшениях Парижа» в книге об искусстве Прудон завершает следующим высказыванием: «Я отдал бы Луврский музей, Тюильрийский дворец, собор Нотр-Дам, — а в прибавку к ним и Вандомскую колонну, — чтобы только иметь собственное помещение, маленький домик, построенный по моему вкусу, который бы я мог занимать один, на маленьком клочке земли в какую-нибудь одну десятую гектара, где бы я мог иметь воду, тень, зелень и спокойствие». Так или иначе с подобной мыслью солидарно множество людей разных эпох. Затрата средств на что бы то ни было, не имеющее прямого утилитарного назначения, всегда найдет противников.

В данном случае конфликт между общественным и личным имел и социальные причины. Монументальное искусство в классовом обществе всегда было средством идеологического воздействия на массы в интересах господствующих классов. Однако именно в «среднем классе», в котором Прудон имел наибольшее количество единомышленников, всегда вербовались наиболее рьяные ура-патриоты, уча-



Туристы
на площадях
Рима,
Флоренции,
в вашингтонском
Капитолии.



Экскурсанты
в Брестской
крепости.



стники подписок на «национальные монументы», готовые отстаивать их «до последней капли крови». Противоречие, таким образом, принимало чаще всего чисто обывательскую форму.

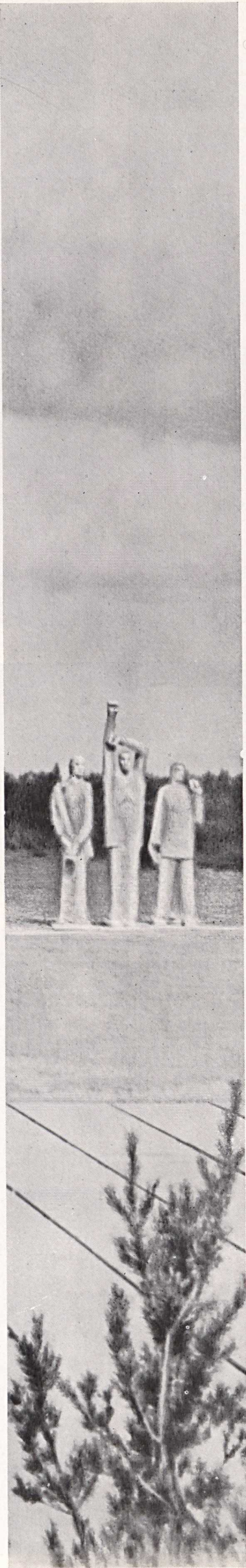
Выдвинутый В. И. Лениным план монументальной пропаганды был первым в истории примером обращения к монументальному искусству в интересах просвещения, воспитания и изменения эстетической среды для самых широких народных масс.

В условиях социалистического общества экономические проблемы монументального искусства имеют специфическое, но весьма важное значение (это видно, в частности, и из истории монументальной пропаганды). Точно представлять имеющиеся средства и дать им наилучшее использование, найти гармонию между экономическими расчетами и идейно-эстетическими запросами общества — вот цель, которую надлежало бы изучать самым тщательным образом.

Монументальное искусство обращается к большим массам людей, его произведения сооружаются с участием многих представителей разных профессий. Творчество художника-монументалиста испытывает общественное воздействие в большей степени, чем в станковом искусстве. И в этом можно подметить, на мой взгляд, одно интересное и плодотворное для талантливого художника внутреннее противоречие.

Нетрудно припомнить, что во все времена монументальное искусство оперировало сравнительно небольшим кругом тем, сюжетов, а подчас — и характером трактовки таких тем. Эта особенность, безусловно, отражает общественные связи между обществом-заказчиком и художником. Это ярко видно на примере религиозного искусства, скажем, на традиции изображения иконы «Троица» — произведения по трактовке и месту в архитектуре монументального.

Через индивидуальный образный строй традиционного сюжета автор выражал свое мировоззрение, свои идеалы, свое понимание синтеза с окружающей архитектурой. Художественная, философская и человеческая индивидуальность монументалиста выражалась через личную трактовку общеизвестной в основе и многократно воспроизводимой разными художниками темы. Относительно неширокий круг тем является, очевидно, одной из особенностей монументального искусства вообще. Представляется, что эта черта в принципе должна повышать стремление художника выразить свое личное, индивидуальное отношение к изображаемому. Именно таким, очень личным при общности многих задач и повторением одинаковых тем видится мне творчество трех великих мексиканцев — Ороско, Риверы, Сикейроса.



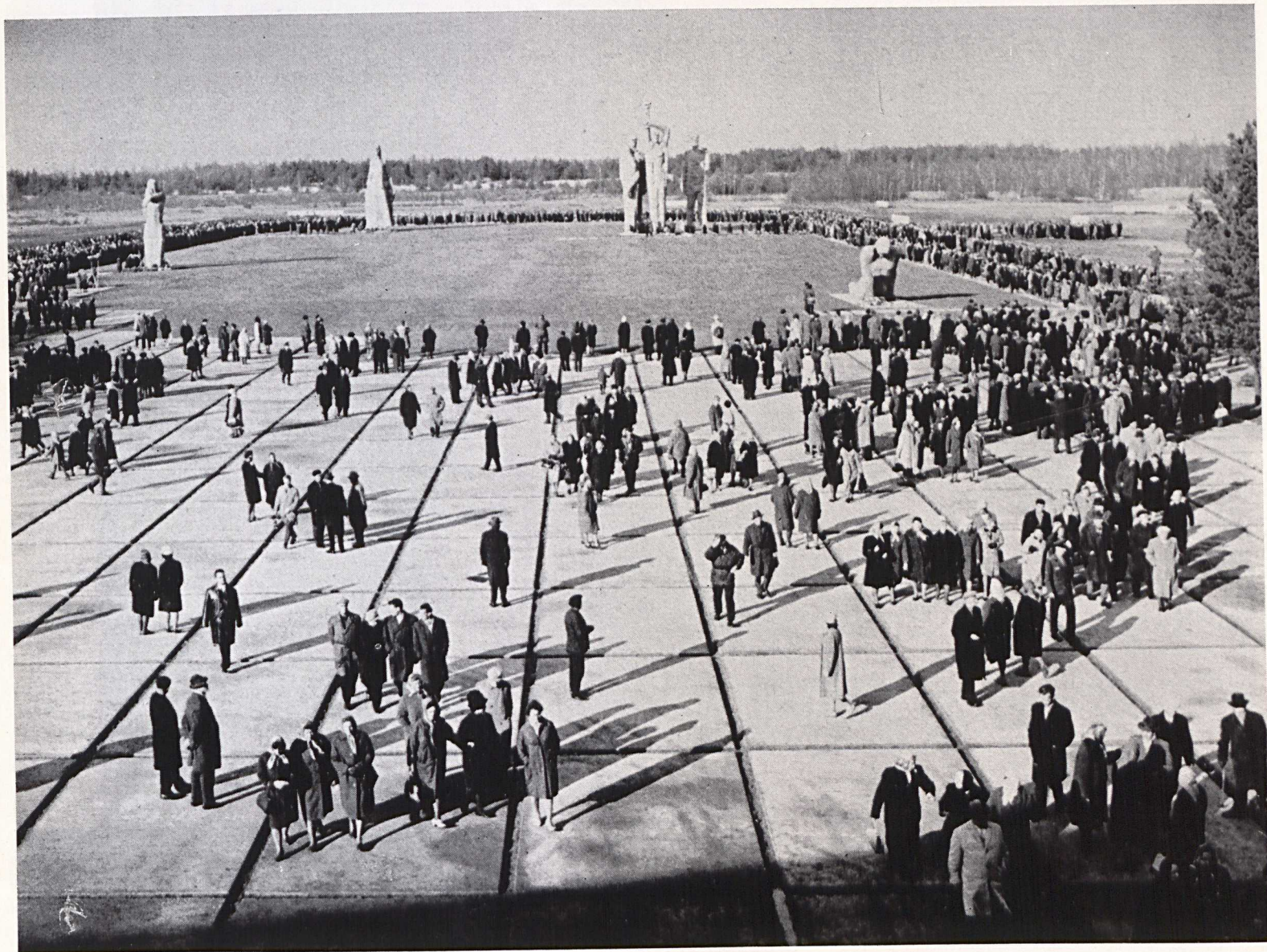
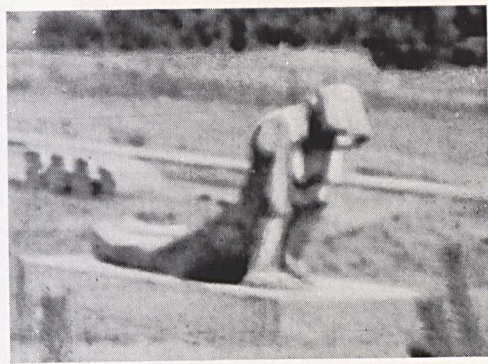
Общественное воздействие на монументальное искусство может приобрести негативный характер, если оно является мелочной опекой. В частности, одна из основных бед последних лет — шаблонность, повторность образов и композиций — в большой мере связана с ролью заказчиков, художественных советов и других инстанций, ориентирующихся на то, что уже было сделано и утверждено. В одних случаях это происходит от недостаточной компетентности, в других — от излишней осторожности, в третьих — от искреннего желания сделать «не хуже, чем у людей».

«Не хуже» — это вообще почти творческое кредо. Нередко можно слышать (особенно в недавнее время), как восторженная оценка того или иного шедевра мировой истории искусств преподносилась лишь как исходная посылка для выяснения путей развития нашего монументализма: «А мы разве хуже?! Разве наша эпоха не дает еще большее количество тем для создания столь же прекрасных произведений?!» и т. п.

Такая неглубокая «программа» могла впечатлять разве что своей патетичностью. Она не считалась ни с конкретными историческими условиями, ни с конкретной композицией, ни с изменениями образа жизни, взглядов, вкусов людей, ни с характером общественной функции непосредственно в зоне воздействия памятника или росписи. Эта «программа», недавно самым активным образом проводившаяся на практике, была эклектичной и эпигонской в принципе.

Многообразие форм связи монумента и жизни — самая сильная сторона монументального искусства в целом; прочность такой связи — всегда сильная сторона и конкретного произведения. Вполне естественно, что в произведениях последних лет подлинная сила видна там, где такие связи наиболее тесны и глубоки — прежде всего в мемориальных ансамблях, созданных в память героев Великой Отечественной войны. В лучших из них ощущение самого исторического события эмоционально углубляется и запечатлевается силой художественных образов, широким синтезом искусств, а также поисками тех форм общественной жизни, тех общественных ритуалов, в которые выливается общение с такими памятниками.

Говоря о разных формах контактов между монументальным искусством и обществом, все время хотелось подчеркнуть, что не только профессиональные традиции, но и формы взаимосвязей монументальных произведений с жизнью складывались издавна, на протяжении многих веков. Монументы создавались всегда в расчете на долгое или даже вечное существование. Старинные произве-

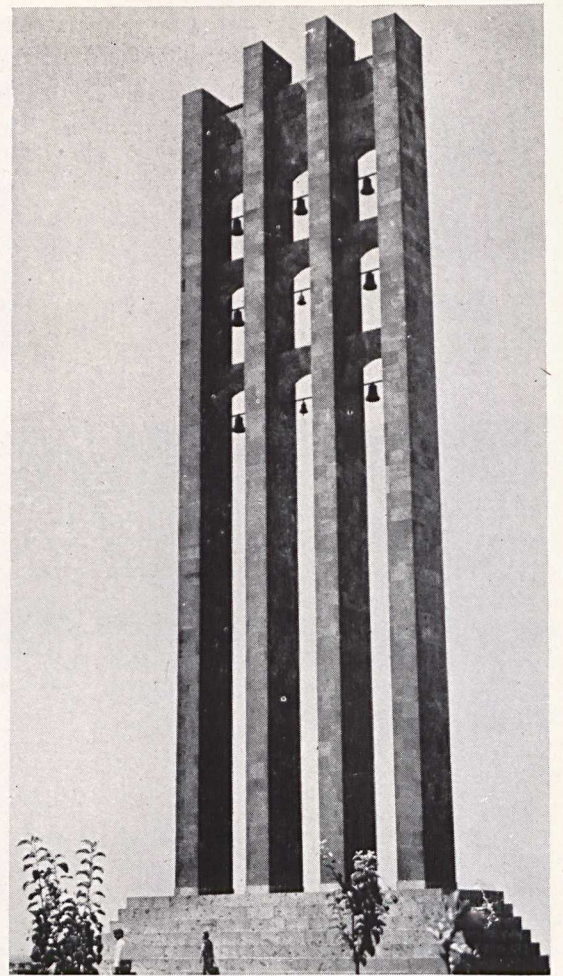
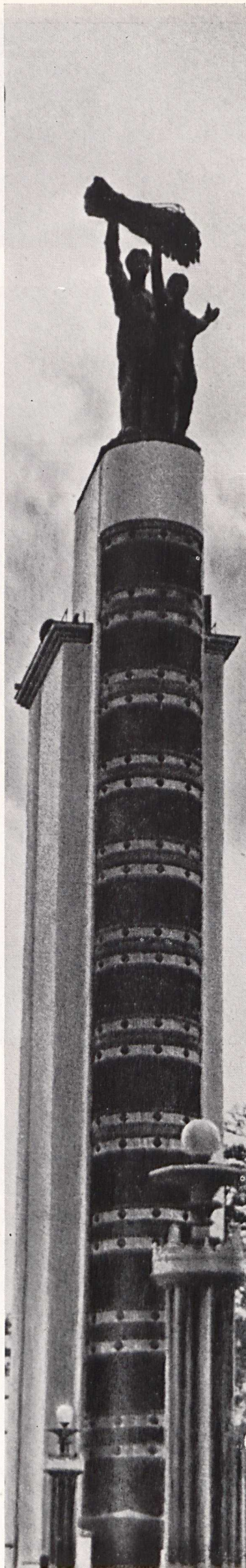
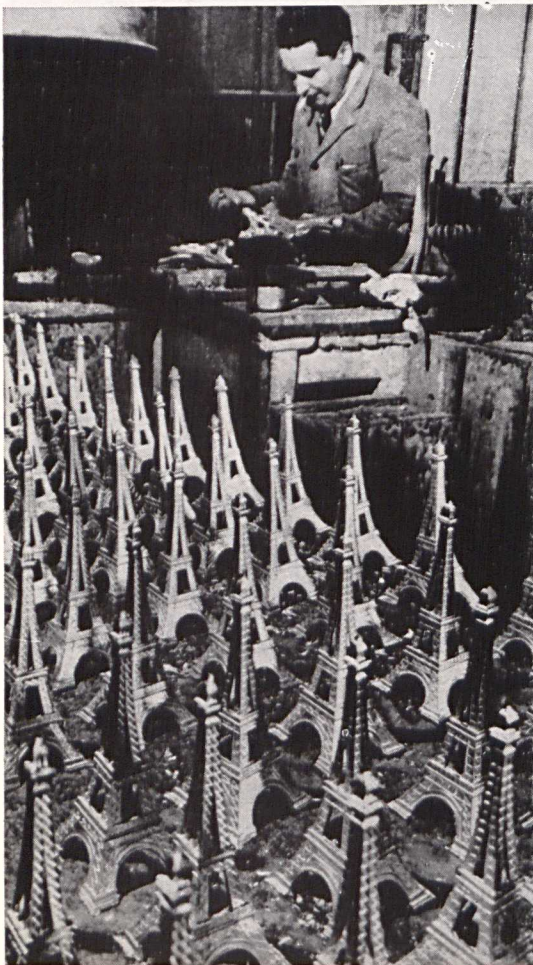




В 1622 году был сооружен первый в послеантичном искусстве городской портретный памятник гражданскому лицу — статуя Эразма в Роттердаме. Автор памятника — Хендрик де Кейзер.

Венчающая статуя главного павильона была эмблемой Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года.

Почти каждый турист увозит из Парижа какое-либо изображение Эйфелевой башни.

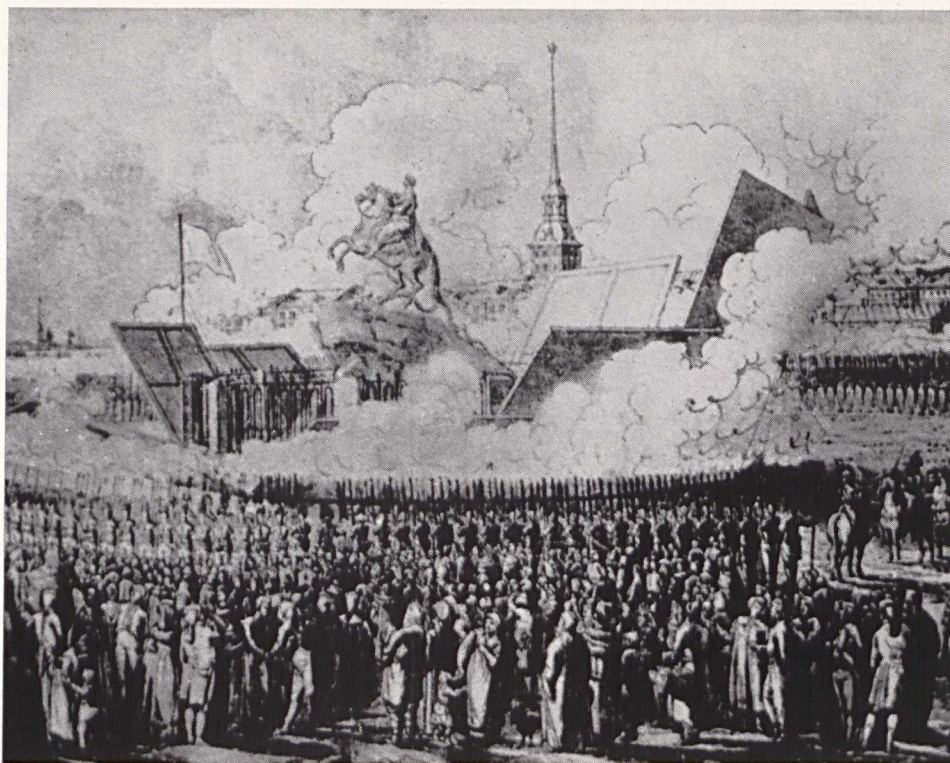


В памятнике Сардарабадской битве зрительные впечатления дополняются звучанием колоколов. Авторы памятника — архитектор Р. Исраэлян, скульптор А. Арутюнян. 1968.

Могила А. С. Пушкина в Святогорском монастыре — место паломничества туристов.







Торжество по случаю открытия
памятника Петру I в 1782.
Рисунок Н. Давыдова.

Стоянка автомобилей у памятника
на одной из площадей Рима.

Молодые солдаты
в Московском Кремле.



дения живут в среде, которая за годы их существования сильно изменилась, а жизненные процессы изменились неузнаваемо. В этом их особая, почти чудодейственная притягательность и магическая сила.

Но слабость монументального искусства нового времени—своего рода обратная сторона такого явления. За последние сто—сто тридцать лет монументальное искусство стало наиболее инертным, медленнее других изменяющимся и обновляющимся искусством. Это тем более заметно, что, теснее других связанное с общественной жизнью, оно не замечает многих изменений, происшедших в ней.

Теоретические взгляды и представления в области монументального искусства полны общих мест, возможно, и правильных, а возможно, в чем-то стареющих или уже устаревших. Всем понятно, что монументальное искусство обращается к самой широкой аудитории, несет большие, долголетние идеи, живет в городской, а не в музейной обстановке, воспринимается в ходе многих процессов общественной жизни и т. д. Будто бы все это верно. Но как конкретно «воспринимается» то или иное произведение и чем вызван этот конкретный характер его восприятия; соответствует ли реальное впечатление задуманному; волнует ли произведение зрителей или оставляет равнодушным; если волнует, то связано это с событием, которому произведение посвящено, или его композиционные и художественные качества также этому причиной? С другой стороны — оптимальны ли условия обозрения и восприятия произведения; согласуются ли они физически, функционально и психологически с тем жизненным процессом, который происходит в окружающей среде? На какие категории зрителей рассчитано произведение? Какой объем и характер «информации» оно содержит? При несомненной практической важности этих и многих сходных вопросов было бы по меньшей мере самонадеянно считать, что мы всегда можем дать на них обоснованный объективный ответ. Это обстоятельство делает очень важным и насущным вопросы об организации разносторонних и длительных социологических исследований и эстетических анализов по проблематике монументального искусства, его разнообразных контактов со зрителем. Исходя из характера этого искусства и специфики его восприятия, такое изучение представляется здесь более нужным и неотложным, чем в других видах изобразительного искусства.

Ю. Осмоловский

Творчество Александра Дейнеки поражает своей многогранностью, беспредельной щедростью и мощью таланта. Художник работал почти во всех жанрах изобразительного искусства: в графике, плакате, скульптуре, станковой картине; он создавал монументальные панно и мозаики. Но при всем многообразии творчества стиль Дейнеки был единым. Это особый

дейнековский ракурс видения современной жизни, ее художественная трактовка. Дейнека ушел от нас, увенчанный всеми наградами и титулами, которых может быть удостоен художник в нашей стране, но в искусствоведческой печати, в трудах, посвященных истории советского изобразительного искусства, еще недостаточно четко и глубоко определено его



место и огромное значение в становлении и развитии искусства эпохи социализма в целом, а также советского монументального искусства.

В искусстве Дейнека был первооткрывателем советской действительности, он был художником, рожденным революционным временем и ставшим его поэтом. Его революционность — в утверждении новых форм художественной выразительности, в воплощении воли, силы, энергии победившего класса.

Павел Дмитриевич Корин писал: «...Дейнека мужественностью и гражданственностью своего творчества очень близок к Маяковскому. Прекрасный рисовальщик и колорист, он проявляет свой талант в грандиозных монументальных работах. Свое дарование незаурядного художника он не ограничивает каким-либо одним жанром. Поэтому совершенно излишне отделять Дейнеку-монументалиста от Дейнеки-станковиста. Его искусство гармонично и целостно. И в нем всегда остро чувствуется современность».

Поистине творчество А. Дейнеки современное и новаторское. В этих понятиях заключена вся жизнь в искусстве этого удивительного, яркого мастера, еще в 1919 году мечтавшего «солнцекрасочно набросать тысячи самоцветных камней» и запечатлеть героическую борьбу пролетарских масс.

«Я не знаю истинного художественного произведения, — говорил Дейнека, — которое, отвечая запросам передового современника, не вынуждено было бы решать ряд новых задач идейного, пластического порядка, дабы быть на высоте своего времени». Уже в журнальной графике определилось стремление художника остро и зорко видеть и чувствовать современность, умение выразить масштаб героических свершений народа. В этих рисунках Дейнеки нет сиюминутной репортажности, он выбирает самые характерные черты и приметы времени и через них ведет к обобщению виденного.

Художник умел переносить форму с плоскости в объем, из графики в живопись, от гуаши переходить к мозаике. Поэтому рисунки Дейнеки в своем композиционном строе, уплощенном пространстве, ритме, силуэте несут черты монументальности, столь характерной для его станковых работ.

Интересно отметить, что некоторые журнальные рисунки А. Дейнеки впоследствии стали основой его картин, как, например, «Перед спуском в шахту» (1925 г.), «На допросе» (1933 г.). И. Мациа, автор монографии о творчестве художника, очень точно заметил, что от графики, через графику художник пришел в живописи к монументальным формам. В двадцатом веке станковое искусство дало жизнь и суверенность ряду других видов изобразительного искусства, явившись своеобразной лабораторией, где поиски и эксперименты становились открытием. Дейнека, великолепно владея рисунком, формой, часто экспериментировал в станковых картинах и, как он сам говорил, относился к ним «как промежуточным, видел в них будущие фрески».

Несмотря на некоторое преувеличение, имеющееся в этих словах, в них видно желание художника выразить величие эпохи в монументальных формах. Его картины «На стройке новых цехов» (1926 г.), «Текстильницы» (1927 г.), «Вратарь» (1937 г.) воспринимаются нами как монументальные работы, наше воображение свободно переносит их на стену, где они обретают свою новую жизнь. Здесь художник работает большими плоскостями, в картинах нет прямой сюжетно-тематической связи, назойливого

повествования с множеством деталей. В них — ясная конструкция, ритмическая последовательность, типизация характера.

Таким картинам художника, как «Оборона Петрограда» (1928 г.), «Мать» (1932 г.), «Купающиеся девушки» (1933 г.), присущи черты монументального стиля, которые определяются самим строем художественного образа, точностью внутреннего масштаба произведения. В автобиографическом очерке

А. Дейнека писал: «...Я очень чувствителен к тончайшим формам ритма и удовлетворяюсь простыми цветовыми отношениями..., люблю красивые силуэты и ясные композиционные членения, контрасты плоскостей и объемов, матовые поверхности и легкие прописки на холстах». В этом высказывании заложены принципы, которыми руководствовался художник в своем творчестве.

И все же в искусстве А. Дейнеки есть одно парадоксальное явление, одна загадка: он монументалист в станковых вещах и станковист в монументальных произведениях. Вероятно, это можно объяснить тем, что художник не смог воплотить в жизнь то, к чему он постоянно стремился: «Я мечтаю украшать архитектуру цветом, чтобы она была веселой, писать или работать ряд мозаик, чтобы они были эпосом наших дней».

Монументальные работы Дейнеки, такие, как панно «Гражданская авиация» (1932 г.), незаконченное панно «Первая пятилетка» (1937 г.), мозаики для станции «Маяковская» Московского метрополитена и другие не дают нам полного представления о грандиозных возможностях художника. Если мозаикам станции «Маяковская», раскрывавшим тему «День нашей родины», не нашлось должного места и простора в архитектуре подземного сооружения, то поздние работы мастера — «Хорошее утро» (1959—1960 гг.), «Хоккеисты» (1959—1960 гг.), «Доярка» (1962 г.), «Красногвардеец» (1962 г.) — решались без учета их размещения в архитектуре. Поэтому высокохудожественные мозаики воспринимаются как станковые произведения; лишённые архитектуры, они остаются только экспериментом мастера, лишь талантливой заявкой.

А. Дейнеке не удалось при жизни от «больших картин», какими были его станковые произведения, перейти к созданию подлинного синтеза искусств, о котором он мечтал и к которому он открыл дорогу. Недавно состоявшаяся в залах Академии художеств СССР выставка произведений А. Дейнеки, приуроченная к 70-летию со дня рождения художника, стала одновременно и его посмертной выставкой. Но жизнеутверждающее, волевое, виртуозное по мастерству искусство художника осталось людям. «Виды искусства — это большой оркестр, — писал Дейнека, — я люблю работать на разных инструментах. Я рисую, иллюстрирую, пишу картины, делаю мозаики, пишу фрески, леплю. Это свойство моего характера и, вероятно, моего времени».

Творчество Дейнеки повлияло не на одно поколение советских художников, оно, как и всякое большое явление, имело своих приверженцев и противников. Но талант всегда побеждает, и последователи продолжают дело художника, убежденном в том, что завтрашний день даст что-то новое и оно будет глубоко человеческое и прекрасное. «Сколько бы ни пытались найти истоки творчества Дейнеки, — писал Игорь Грабарь, — их не удастся обнаружить, ибо эти истоки — вся любимая им советская жизнь».

В. Сысоев

Отличительная особенность стиля А. Дейнеки связана с ярким монументальным дарованием художника, раскрывшимся не только в стенописных работах мастера, но, быть может, не менее полно в его станковой живописи. Гармония формы и содержания, тяготение к темам большого общественного звучания, к обобщению ощущается во всем, чего бы ни касалась рука мастера. Монументальность предполагает широту охвата явлений, стилевую законченность, величавый пафос, ясное конструктивное начало. Все эти качества свойственны произведениям А. Дейнеки. Сильной стороной восприятия художника была его способность видеть явление через его принадлежность к всеобщему.

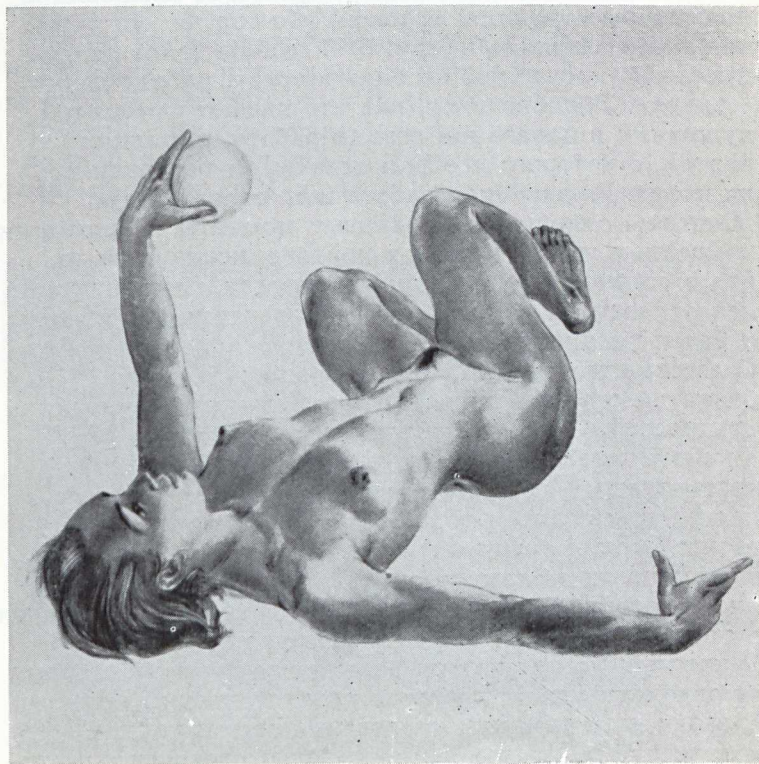
Двадцатые годы явились для художника периодом, когда он обрел свою индивидуальность. Первые живописные панно Дейнеки — «Перед спуском в шахту», «На стройке новых цехов», «Текстильщицы», «Оборона Петрограда» — знакомят нас с особенностями его художественного языка. Он лишен всего мелочного и случайного, концентрирован и синтетичен, кратчайшим путем ведет к познанию сущности произведения, оставляя при этом место для творческого домысливания опущенных частностей, для ассоциативных представлений зрителя. Ясная архитектура, декоративная осмысленность ранних композиций художника обнаруживают его стремление связать свою живописную практику с архитектурой, с монументальной росписью. Но конструктивистская архитектура того периода не могла дать полноценную основу для решения проблемы синтеза искусств. Конструктивизм в архитектуре был течением, отчасти воплотившим дух большого индустриального города с его динамикой, рационализмом, культом машинной техники.

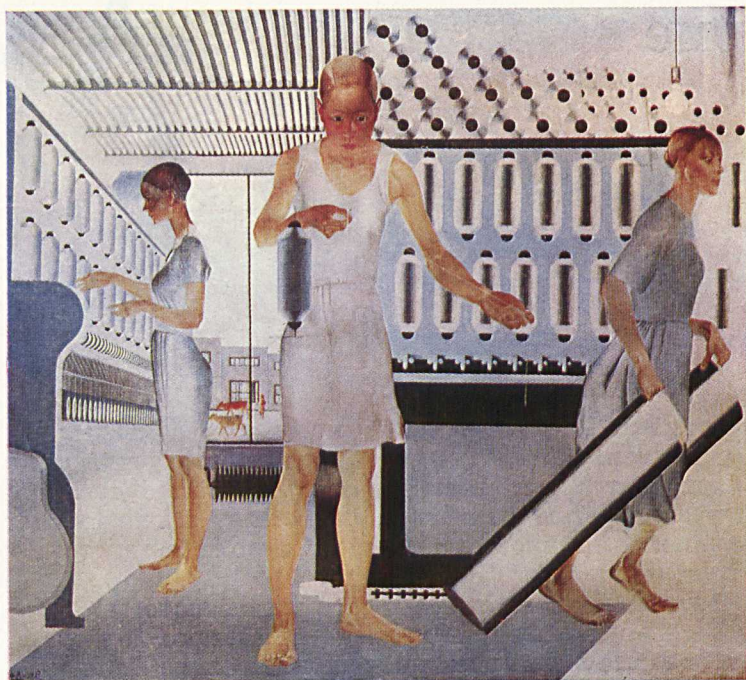
Но в своем отрицании архитектуры как вида искусства, как идейно-пластической оболочки человеческой жизни конструктивизм исключал решение синтеза искусств на идейно-образной основе, оставлял смежным видам искусства в лучшем случае

один путь — к неизобразительному декоративизму. Тем не менее А. Дейнека учитывал новые тенденции в архитектуре того времени, надеясь, что в будущем из узких рамок утилитарной инженерии она сможет вырваться на простор истинного художественного творчества.

В этой связи становятся понятными некоторые особенности живописи художника раннего периода, на которые в свое время обратил внимание В. Фаворский. На Первом творческом совещании по вопросам синтеза пространственных искусств, проходившем в Москве в 1934 году, он говорил о том, что группа мастеров, лидером которой зарекомендовал себя Дейнека, в своей практике в известной мере идет от графики, от приемов работы с бумажной изобразительной плоскостью: «Стена берется более или менее отвлеченно, она не массивна. Мне кажется, что такая форма монументальной живописи связана с конструктивизмом, с архитектурой, лишенной материальности. Получается так, что на нарисованной стене нарисовано панно. Только Дейнека в своих последних работах добивается рельефа, предельной глубины, большой цветности и конкретности. Группу Дейнеки в целом, несомненно, выделяют также серьезные искания нового современного типажа». Следует подчеркнуть те слова Фаворского, которые отмечают, что, хотя Дейнека и учитывал стилевые особенности архитектуры конструктивизма, он не отступал от реалистической конкретности образа, стремясь к широкому использованию всех средств и возможностей, тающихся в монументальной живописи. Он не избегает давать большую глубину, сохраняя при этом одинаковую четкость предметов независимо от их расположения в пространстве. В соединении с использованием нескольких точек схода это снимает впечатление резкого прорыва передней плоскости в глубину, нежелательное в монументальной росписи. Широкую, обобщающую пластическую форму художник сочетает с орнаментально осмысленным силуэтом. Эта объемно-силуэтная манера счастливо примирила два в общем-то противоположных начала — рельеф и силуэт, позволила материально-насыщенной форме хорошо восприниматься с больших расстояний. Путь любого большого, ищущего художника никогда не бывает гладким и ровным, и в этом лишний раз убеждаешься на примере творческой эволюции А. Дейнеки. Так, в двадцатые годы в его творчестве наметилась известная диспропорция между великолепным умением находить характерные и типические признаки коллективной психологии и поведения людей и недостаточной разработанностью индивидуально-конкретной характеристики образа. Почувствовав настоятельную необходимость преодолеть это противоречие, художник со временем находит более органичное соотношение личного и общественного с учетом особенностей этого соотношения в рамках монументального образа.

Успешно разрешает Дейнека и проблему, связанную с несколько суженной живописной спецификой своего творчества в двадцатые годы, на котором не мог не сказаться громадный опыт работы в агитационно-массовых журналах. Постепенно повышенная графичность и колористическая скупость его ранних живописных работ сменяются более живописной трактовкой образа. Во время творческой командировки художника в Севастополь (1934) щедрое южное солнце пробудило в нем интерес к пленеру и проблеме света, помогло ему в полную меру раскрыть свое незаурядное





А. Дейнека.
«Текстильщицы».
Х., масло. 1927.

А. Дейнека.
«Красногвардеец».
Мозаика. Х., масло. 1962.



дарование тонкого колориста. Еще и сейчас можно услышать мнение, что, мол, Дейнека силен в рисунке, композиции, а колорит — это не его область. На этом основании избегают применять к стилю художника термин «живописный». Думается, что понятие «живописности» не ограничивается одной лишь цветовой проблемой, но включает в себя и пластическое решение темы. От природы Дейнека был наделен острым пластическим видением. Но значит ли это, что художник не был колористом? Конечно, нет! Верно, что его живописность построена на ярко выраженной предметной основе. Для прирожденного монументалиста это естественно. Справедливо и то, что колористические решения художника нельзя рассматривать вне связи со спецификой цвета в монументальном искусстве. Он любит чистые, иногда поднятые до полного звучания локальные тона в сопоставлении с дополнительными, нередко использует интенсивные контрастные сочетания и всегда безошибочно находит общий тон полотна — предмет немалых трудностей для любого живописца. В середине 30-х годов широко развернулось строительство общественных зданий, а сама архитектура, не ставшая еще украшательской, приобрела более образную окраску. Дейнеке, наконец, удастся ряд своих замыслов осуществить совместно с архитекторами. Стремление к сотрудничеству с архитектурным цехом вытекало из тех тенденций, которые отчетливо обозначились в станковой живописи художника. Впрочем, станковой ее можно называть лишь с большими оговорками, по манере и технике исполнения, а главное, по своему мироощущению она остается монументальной. Сам художник неоднократно повторял, что многие свои станковые композиции рассматривает как промежуточные, видя в них будущие фрески. Дейнека воспринимал жизнь большими планами, широко охватывал явления. Свежесть и неожиданность композиционных решений, цветовая выразительность, присущая его произведениям, сообщают им неотразимую силу эмоционального воздействия. «Работать надо так, — говорил художник, — чтобы было все ясно и просто. И композиция должна быть простой и ясной, ибо она не что иное, как отбор главного, нужного. Я люблю долго приглядываться, проверять, но видеть сразу, работу делать с удара». Подобно тому, как это делают фрескисты, художник в начальной стадии работы выполнял картон, с которого изображение затем переводилось на холст. Дальнейшая работа шла очень быстро. Цветовые отношения и узловые моменты композиции, найденные и уточненные в картоне, исключали то, что в станковой живописи называется «мять форму, искать цвет», сообщали его произведениям артистизм и блеск исполнения. Советская монументальная живопись в своем развитии сталкивалась с рядом больших и малых трудностей. Одна из этих трудностей связана с неизжившей себя и донныне однобокой теорией, отстаивающей приоритет материала и двухмерного построения росписи во имя сохранения тектоники стены. Все это суживает, если не сводит к минимуму, возможности монументалиста при раскрытии темы, вносит ограничения в разработку вопросов, связанных с построением ракурса, пространства, объема. В практике такая теория неминуемо уведет в сторону от овладения полнокровным реалистическим образом. В своих теоретических высказываниях и личной творческой практике Дейнека последовательно высту-

пал за монументальное искусство, идущее от жизненной правды, но в то же время призывал не путать языки различных видов искусства. То, что допустимо, скажем, в станковой живописи, не всегда приемлемо для монументального произведения. Монументальный образ в значительной мере вытекает из соображений цельности и целесообразности архитектурного ансамбля и должен быть созвучен категориям образного мышления, принятым в архитектуре. Чрезмерная детализировка, дробность, отсутствие широкого композиционного и цветового обобщения, невыраженность декоративного начала снижают монументальность образа, превращают идею единства живописно-архитектурного ансамбля в ее противоположность.

«Фреска,—замечает художник,—требуется особого, только ей присущего, блеска техники, работы большими планами и плоскостями».

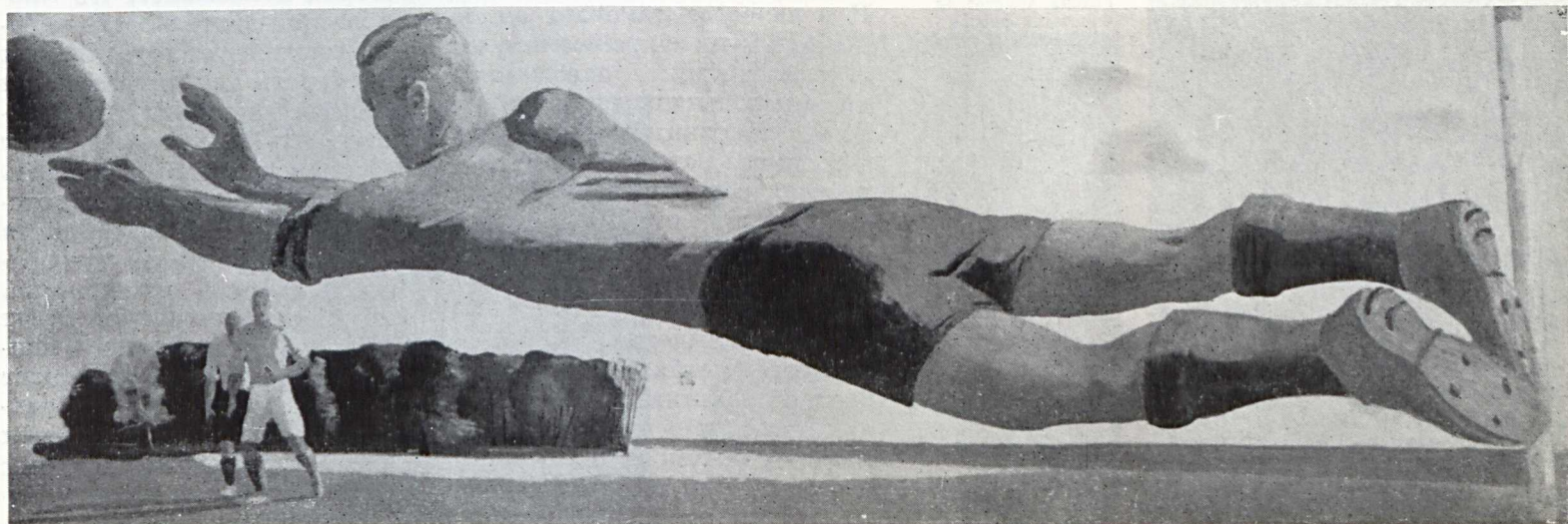
Содружество архитектора и живописца должно осуществляться органично. Архитектор обязан учитывать специфические возможности живописи, тщательно продумывать вопросы, связанные с ее размещением. В свою очередь художнику-монументалисту необходимо чувствовать архитектуру, ее ритм, масштаб, пропорции и т. д. На своем опыте Дейнека сам не раз убеждался, как много зависит от правильного размещения живописи в архитектурной среде. Достаточно вспомнить его капитальную работу на станции метро «Маяковская». Хотя художник сделал все от него зависящее, чтобы добиться того желанного для каждого монументалиста эффекта, когда роспись делает еще более образной архитектурную идею, усиливает ритмику и пластическое богатство архитектуры, просчеты, допущенные архитектором при размещении мозаик, не позволили достигнуть полноценного синтетического решения. В своих замечательных мозаиках Дейнека стремился создать впечатление неба над головой, «доведя ощущение до легкого головокружения».

Комплекс мозаичных плафонов на станции метро «Маяковская» подвел итог всем предшествующим тематическим и формально-художественным разработкам художника. Темы спорта, авиации, созидательного труда, определившие образный строй всего цикла мозаик, волновали его и раньше. И, что самое важное, в каждой из них Дейнека оказался новатором, определившим пути будущего искусства.

«Видишь тогда, когда тебе покажут», — любил говорить Дейнека. И правоту этих слов как нельзя

лучше подтверждают им же самим созданные образы, которые становились как бы частью нашего восприятия, многое делая понятным, близким и дорогим. После войны в творчестве художника наступает период, когда он, кажется, начинает сомневаться в правильности своего творческого метода, стремится приблизить свою живописную манеру к более привычному станковому критерию. Причина этих колебаний заключалась в не всегда объективной критике по адресу художника, несправедливо ставившей под сомнение основополагающие и единственно для него органичные принципы творчества. С другой стороны, эклектизм, нетворческое заимствование стилевых форм прошлых эпох, получившее распространение в советской архитектуре послевоенного периода, лишили его правильной ориентации как монументалиста. Ни к чему хорошему не привели и попытки заменить принцип обобщения натуры передачей ее детализированного внешнего сходства. Стимулом к творческому обновлению художнику в известной мере послужили кардинальные изменения, происходившие в архитектуре с середины пятидесятих годов. В 1955 году в специальном постановлении правительства стиль «украшательства и излишеств» был отвергнут как не отвечающий жизненным потребностям страны. Новые тенденции в архитектуре Дейнека воспринял с удовлетворением. Его картины 1956 года говорят о том, что в нем с новой силой пробудилась жажда декоративно-монументальных исканий, итогом которых стали три работы: мозаичная серия «Доярка», «Красногвардеец», «Хорошее утро», «Мирные стройки», «Хоккеисты», мозаичный фриз во Дворце съездов (1961) и мозаичное панно для нового здания санатория Совета Министров СССР в Сочи (1965). Во всех трех случаях художник обратился к мозаике, которая обязана ему своим возрождением. В этот старинный вид искусства Дейнека вдохнул новое содержание, продемонстрировав огромные возможности и преимущества конструктивного и удивительно декоративного материала, при соединении с архитектурой. Художник обогатил мозаику новыми пространственными решениями, дал свой вариант художественного раскрытия образа.

Неисчерпаемо наследие Александра Дейнеки. Его роль для грядущего советского искусства огромна, потому что в нем было главное — пламенная любовь к жизни, могучая талантливость и высокое мастерство.



Функция синтеза



Рафаэль.
Голова Платона.
Фрагмент фрески.
«Афинская школа».
Ватикан.
1509—1511.

От редакции

Проблемы синтеза изобразительного искусства и архитектуры не однажды поднимались на страницах нашего журнала. Сегодня не вызывает сомнения, что синтез осуществляет большую общественно-эстетическую функцию в жизни людей, которую нельзя ни заменить, ни переложить на какой-либо иной вид творчества. В связи с этим вопросы о том, что такое синтез искусств и архитектуры, каковы пути его становления и критерии его подлинности приобретают особый интерес и остроту. Уяснение этих вопросов требует коллективных усилий многих авторов, столкновений разных точек зрения и систем оценок. Такой обмен мнениями необходим, так как теория в этой сфере творчества оказывает гораздо более сильное влияние не столько на практику, но, что особенно важно, на общественную оценку этой практики. Статья Е. Муриной является попыткой рассмотреть синтез искусства и архитектуры как жизненно важную форму монументального увековечения исторического и созидательного опыта человечества, как его «историческую память». В ней анализируются некоторые вопросы взаимосвязи живописи и скульптуры с архитектурой с учетом этой общественной функции синтетического образа. В настоящем номере публикуется часть статьи, посвященная вопросам синтеза архитектуры и живописи. Анализ взаимосвязи скульптуры и архитектуры будет опубликован в одном из ближайших номеров.

Е. Мурина

Прежде всего вопрос о функции синтеза изобразительного искусства и архитектуры необходимо связать с той всеобщей тенденцией к синтезу, которая составляет стилеобразующий двигатель художественной культуры каждой эпохи. Человек не просто осваивает мир для жилья. Он стремится создать гармоничную среду, какие бы трудности ни возникали на его пути к этой цели. И все, что формирует и организует эту среду, должно объединяться, взаимодействовать — вступать в синтез. Эта тенденция неискоренима, как и сама жизнь, в силу чего любой вид искусства, и прежде всего архитектура, синтетичен по своей сути. Художественное мастерство — это синтетическое мастерство, а произведение искусства — это, как известно, синтез образа и предмета, духовного и вещного начал. Такое произведение вступает в синтез с любым окружением, оно организует его, вносит в него эмоциональный акцент.

Именно поэтому постоянное синтезирование всех творений рук человеческих, независимо от эпох, стилей, стран, пронизывает нашу жизнь, хотя мы далеко не всегда это замечаем. Оно представляет собой живой, никогда не прекращающийся процесс, движимый, как и всякое творчество, неожиданными и непредвиденностями.

В этом отношении синтез искусства и архитектуры является одним из частных, хотя и самых высоких проявлений этой общей закономерности «обживания» нашей планеты. И в качестве такового он не подлежит ни запрещениям, ни обязательному заведомому проектированию, ни подчинению различным правилам и теориям, хотя и нуждается в том, чтобы общество создало условия для наиболее полной реализации его особой общественно — эстетической функции.

Существует мнение, что синтез искусств необходим потому, что абстрактная образность архитектуры — в тех случаях, когда, скажем, встает вопрос о сооружении монументального памятника или здания, —

нуждается в конкретности изображения, одухотворяющего плоскость, вносящего в архитектурное пространство человеческое начало и развивающего замысел архитекторов.

Но разве архитектурная форма сама по себе не является синтетичным явлением и не обладает многими из тех качеств, которые ей якобы могут дать живопись и скульптура? Не зря же архитектуру называют матерью всех искусств. Ей присущи масса, вес, плотность, пластичность. Хорошая архитектура всегда скульптурна. Вместе с тем цвет, светотень, живописность играют в архитектуре свою выразительную роль. И если призванием живописи и скульптуры считать одухотворение архитектуры, то разве ритмическая организация пространства средствами архитектуры не является сама по себе одухотворением материала, приобретающего образную выразительность?

По-видимому, синтез искусств не может быть обусловлен «недостаточной» образностью архитектуры. В этом мы, кстати, убеждаемся на современной практике, когда попытки насытить образностью безобразную архитектуру приводят лишь к различным стилистическим вариантам украшения. Почему же существует тяготение изобразительного искусства и архитектуры друг к другу, какими жизненными процессами оно побуждается и какова функция такого синтетического произведения?

История показывает, что многообразной деятельности человека сопутствует естественная потребность в увековечении вдохновляющих идей и представлений. И пока существует эта великая жажда воплощать и возвышать те идеалы, которыми люди руководствуются в своем стремлении к преобразованию жизни, архитектура, живопись и скульптура будут искать и находить пути к синтезу. Это происходило и будет происходить потому, что синтез искусства был и остается одним из самых органичных и стойких во времени выражений потребности людей остав-

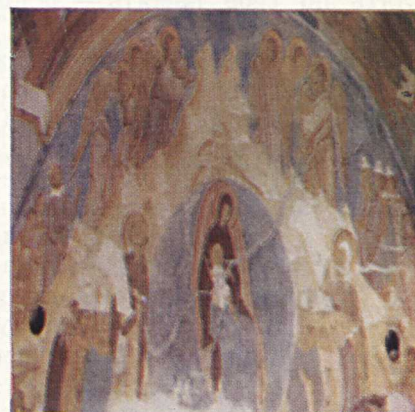


Рафаэль.
Голова Аристотеля.
Фрагмент фрески.
«Афинская школа».
Ватикан.
1509—1511.

Фрагмент фрески
виллы «Мистерий»
в Помпее.
60-е гг. до н. э.



Дионисий.
Фрагменты росписи
церкви
Рождества
Богородицы
в Феропонтовом
монастыре.
1500—1502.





Бенотто Гоццолли.
Роспись капеллы
в палаццо
Медичи-Рикарди.
Флоренция. 1459—1460.

лять по себе память — залог бессмертия.

Причем, в отличие от таких явлений культуры, как мифология, литература, музыка, философия и т. п., синтез искусств увековечивает жизнестроительную деятельность людей в присущем ей единстве духовного и материального созидания, обладающего в каждую историческую эпоху своим особым характером и содержанием. Создание духовных ценностей и материально-предметного мира, составляющих две существенные стороны многогранной человеческой деятельности, на

практике идет далеко не всегда равномерно и синхронно. Только, пожалуй, в произведениях пространственных искусств и, конечно, в синтезе искусств это единство обретает идеальную целостность и внутренне обусловленную слитность.

Это и понятно, поскольку гармония духовного и материального является необходимым условием создания законченного предмета искусства — картины, статуи, здания. Таким образом, столь трудно достижимая в жизни, эта гармония в пространственных искусствах все же реализуется — ка-



Джотто.
Фрагмент фрески
Капеллы
дель Арена
в Падуе.
Около 1305.

ковы бы ни были трудности этой реализации, через мастерство, через процесс труда, и в принципе воплощается в духовно-материальное единство образа-вещи.

С другой стороны, пластическое мастерство в определенном отношении можно рассматривать как преодоление времени через организацию пространства. Время, то есть движение, преобразуется здесь в сложную, ритмически построенную, конструктивно упорядоченную пространственную форму. Оно материализуется в последовательное развитие архитектурных объемов, выте-

с материалом и пространством, оформилось в нетленную художественную ценность. Преходящее в жизни, оно непреходящее в искусстве, где стираются грани между прошлым, будущим и настоящим. Произведение увековечивает свое время, становится памятником ушедшим культурам во всем своеобразии присущего им единства материально-духовной деятельности. В этом смысле прав был Тютчев, говоря, что «Венера Милосская несомненное принципов 89 года». С этой точки зрения архитектура является самой позитивной формой созидания.

единству с миром. Духовный потенциал живописи и скульптуры гораздо более содержателен и многозначен, чем потенциал архитектуры. И если они нуждаются в архитектуре, чтобы она придала монументальность воплощенному в них человеческому опыту, то архитектуре нужен их «монолог», раскрывающий внутренний смысл увековеченных в ней созидательных возможностей и усилий общества.

*

Однако это не значит, что любой монолог, произнесенный с подмостков архитектуры, звучит монументально, даже если будут соблюдены все правила равноправия участников синтеза. Понимание синтеза как гармоничного союза равноправных участников — архитектуры, живописи и скульптуры, — каждый из которых вносит свой вклад в создание монументального образа, несколько упрощает проблему. Целостность монументально-синтетического образа — явление более сложное и диалектическое. Она увенчивает взаимодействие противоположных, различных начал, которые вступают в конфликт между собой и, преодолев его, видоизменяются в новую синтетическую структуру. Материально-духовное единство архитектуры и духовно-материальное единство живописи и скульптуры — вот то сходство-различие, которое определяет и возможность синтеза, и необходимость определенных «жертв» с их стороны, «соглашаясь» на которые, они, однако, более полно и впечатляюще, чем каждый в отдельности, осуществляют свою роль исторической памяти человечества.

Живопись и скульптура по-разному взаимодействуют с архитектурой. Начнем с живописи.

Когда она получает в свое распоряжение архитектурные поверхности и пространство, где время уже преобразовано в конструкцию, она освобождается от необходимости сжимать его в «прекрасное мгновение» — в единую композицию и получает неограниченные возможности для повествования и развертывания картины жизни во временной последовательности. Эта особенность монументальной живописи открывает ей путь к наиболее всестороннему увековечению своего времени во всех его аспектах и связях. Безусловность времени в росписи позволяет вводить в нее различные условные, с точки зрения станковой картины, элементы — символы, аллегории, эмблемы, геральдику, надписи



«Богородица Нерушимая стена». Мозаика апсиды Софийского собора в Киеве. XI в.

кающих и переходящих друг в друга в определенной последовательности, организующей наше восприятие (и использование) архитектуры во времени. В живописи проблема времени разрешается через композиционное построение пространственно-цветового рельефа, благодаря которому неподвижное изображение воспринимается как динамичная, насыщенная контрастами структура. Свойственная таким структурам длительность воздействия, способность жить во времени означает, что время, понятое как ритм, развитие, конструкция синтезировалось

В любом случае она утверждает практическую победу человека над временем и пространством. Она «одомашнивает» мир, каким бы враждебным ни казался он человеку, вносит в его безграничность человеческий масштаб. Соизмеримость человека и его дел с миром — вот что утверждает архитектура, если говорить о ее духовной сущности.

Скульптура и тем более живопись находятся с миром в гораздо более сложных отношениях. Они раскрывают миропонимание данной эпохи, идеалы и конфликты, возникающие на пути человека к



«Богиня Гора».
Панно из Стабий.
Середина I в. н. э.



Пьеро делла Франческа.
Фрагмент росписи церкви
Сан Франческо.
Ареццо. 1466.

и пр., — обозначающие обобщающий смысл монументального образа, не нарушая естественной последовательности его развития в пространстве. Однако эти преимущества требуют снижения временной активности живописи, вследствие чего она теряет самоценное значение замкнутого в себе мира, обозримого как единое гармоничное целое, — качество, составляющее магическое очарование станковой картины. Кроме того, оторвавшись от своей изобразительной плоскости, ограниченной рамой, живопись перестает быть самостоятельной вещью, сделанной с той степенью драгоценности мастерства и интимной углубленности в предмет изображения, образцы которой дают нам шедевры мирового искусства.

Архитектура же, допустившая на свои поверхности живопись, перестает быть полновластной хозяйкой своего пространства и объемов. Ее пространственная активность ущемляется, а стены, потолки, столбы и пр. перестают быть самостоятельными тектоническими ценностями. Это требует усиления и активизации временного, то есть конструктивно-ритмического момента в организации пространства, которое осваивает и использует в своих целях живопись. Не потому ли современная архитектура так сопротивляется монументальному синтезу, что конструкция сама по себе стала для нее самоцелью, основным средством эстетического воздействия, вынесенным наружу и не желающим потесниться для живописи?

Из вышесказанного следует, что взаимоотношения живописи с архитектурой не ограничиваются лишь проблемой «сохранения стены», как это нередко провозглашается. Обосновавшись в чужом пространстве, живопись должна не только считаться с его масштабами, пропорциями, ритмами и убранством. Она должна активно воздействовать на окружение, чтобы участвовать в создании образной среды, существующей уже не на плоскости, а в реальном пространстве данного сооружения. Полем действия монументальной живописи является не стена и не потолок, которые исчезают, так как превращаются в изобразительную поверхность, а архитектурное пространство, новая реальность, где модулем является человек и где, по меткому выражению Х. Фитча, «нет зрителей, а есть участники». Это особое очеловеченное пространство, придающее живописному образу реальность бытия **наравне**



Джотто.
Фрагмент фрески
Капеллы дель Арена
в Падуе.
Около 1305.

Пьеро делла
Франческа.
«Воскресение
Христа».
Фреска
в палаццо
Коммунале
в Борго.
1450—60.

с «участником», соотносящимся с изображением действенно, бытийно, и является основой взаимодействия архитектуры с живописью. И только через такое взаимодействие живопись получает возможность прямого контакта с жизнью людей, оправдывающей ее вмешательство в архитектуру.

Когда смотришь на фрески Дионисия, Пьеро делла Франческа, Микеланджело и др., непосредственно соприкасаясь с миром, созданным художником, как с живой реальностью. Мадонна делла Мизерекордиа Пьеро делла Франческа принимает под сень своей мантии и всеобъемлющей доброты не только изображенных рядом с ней донаторов, но и всякого входящего. «Афинская школа» Рафаэля так построена, чтобы каждый находящийся в Станцах почувствовал себя приобщенным к этому совершенному миру, воплощающему идеальное царство мудрости и гармонии.

Следовательно, к композиции стенописи нельзя подходить как к построению, обусловленному двухмерной плоскостью. Именно здесь и следует прове-

сти принципиальную границу между станковой и монументальной живописью. Последняя не предназначена для рассматривания: она окружает человека, даже если расположена на одной из поверхностей, так как активно воздействует на среду в целом и обращена к движущемуся и действующему в здании человеку. Монументальная живопись в известном смысле явление трехмерное. Ее не ограничивает ни величина поверхности, ни сама поверхность как таковая, потому что изображенное живописное пространство не только раздвигает границы

вописного мастерства, состоящая в материализации духовного (идеи) и одухотворении материального (краски, поверхности) получает в стенописи новый смысл: цветовой образ становится неотъемлемой функцией духовного насыщения пространства.

В этом состоит суть той двойной метаморфозы, которая происходит в монументальном синтезе: стена превращается в живопись, живопись — в стену, и возникает нечто третье: стенопись, которая принимает на себя образно-тектоническую связь с окружающим пространством. Понятие стенопи-



Царица играет
в шахматы.
Роспись гробницы
в Фивах.
Древний Египет.
XIII в. до н. э.



архитектурного пространства (стена исчезла!), но и входит в него.

Отсюда образность, выразительность стенописи определяется силой ее воздействия на пространство. Чем более сложен живописный рельеф, чем насыщеннее цветовые контрасты, выявляющие соподчинение силуэтных и объемных форм, тем действеннее влияние живописи. Вот почему, кстати сказать, плоская, стилизованная живопись, пассивная по отношению к архитектурному объему, сводит на нет значение изображения. Диалектическая сущность жи-

си включает в себя двухмерные (плоскость стены, обладающей весом, массой, фактурой) и трехмерные (изображенное и реальное пространство) элементы.

С этой точки зрения речь должна идти не о сохранении стены, поскольку стена как поверхность перестает существовать, а о принятии стенописью ее конструктивной роли оформителя пространства. Изображение, как показывает история искусства, может быть сколь угодно пространственно, важно, чтобы данная живописная композиция участвовала в формообразовании про-

странства и тем самым соответствовала характеру и стилю архитектуры. Именно на этом переключении функций устанавливалось стилистическое единство живописи с архитектурой в эпохи расцвета монументального синтеза.

Так, в древнерусской живописи, где главным средством выразительности был силуэт, невесомый прозрачный цвет, изображение дематериализовывалось, а масса стены своим контрастом к плоскостному изображению лишь усиливала ощущение его ирреальности. Зато вытянутые фигуры, устремленные в своем неземном

внушает представление о массивности живописной границы, замыкающей интерьер капеллы, где человек, соприкасаясь с рассказом о жизни Христа, должен ощущать себя едва ли не равным человекобогу.

И в том, и в другом случае связь изображения с пространством обусловлена общим содержанием монументального памятника: у древнерусских мастеров воплощена идея духовного всеединства мира, символом чего являлся собор, объединяющий людей; у Джотто акцентируется ренессансный культ героической

Франческо дель Косса.
Роспись
во дворце
Скифаноя.
Феррара. 1470.



главное — создание образной среды, мощно воздействующей на человека, — достигалось. Правда, такая односторонняя замена функционального начала образно-иллюзорным была первым шагом к упадку монументального синтеза, который уже в период рококо начал трансформироваться в мастерство декорирования.

В синтезе с архитектурой образно-предметное двуединство живописи осуществляется со всей заложенной в нем силой жизнеорганизующего явления: она формирует пространственную среду, становясь неотъемлемой частью архитектуры, а ее образы, входящие благодаря этой метаморфозе в реальное пространство, приобретают ни с чем не сравнимую (разве что с музыкой) непосредственность воздействия. **Присутствие живописного образа наряду с человеком**, возможное только в синтезе, составляет преимущество монументальной формы перед станковыми, где оно недопустимо. Именно это имел в виду В. А. Фаворский, когда говорил, что «только в монумент-

парении к куполу, «растворявшиеся» в окружающем пространстве, подчеркивают рост конструкции вверх.

Напротив, в стенописи итальянского Возрождения, например у Джотто (Капелла дель Арена) объемные, весомые фигуры и предметы, подобно рельефу, вырастают из массы стены, образуя с ней единый монолит. Плотный цвет, строго геометрическое членение росписи своей статичной уравновешенностью окончательно закрепляет впечатление целостной материальности изображенного, «опредмеченного» пространства. Такая стенопись

совершенной личности, сознающей себя центром мироздания. В архитектуре барокко, как известно, возникла потребность в прорыве плоскостей, создающем иллюзию грандиозности и безграничности внутреннего пространства, единого с космосом. Это находилось в прямой связи с представлением о мироздании, характерным для той эпохи. Архитектурные поверхности полностью освобождались от своей тектонической нагрузки, живопись «выводила» внутреннее пространство за их пределы. Однако особый синтез барокко возникал потому, что

Тинторетто.
Фрагмент
росписи
в Скуола
ди Сан Рокко.
Венеция. 1565.



тальном изображении можно оживлять персонажи, которые изображаешь»¹. Этот момент «оживления» играет огромную роль в осуществлении связи изображения с пространством. Каждая эпоха выдвигала свои принципы «оживления», обусловленные общим характером миропонимания, воплощаемого синтезом. Например, в живописи эпохи Возрождения широко применялся прием прямого обращения изображенных людей к их реальным прототипам. Герои фресок мастеров Кваттроченто неизменно вступают в общение с людьми, на-

людей, которое входит в понятие образной среды. На этом во многом основан замысел микеланджеловской росписи Сикстинской капеллы, которую нередко, к сожалению, рассматривают только как одно из величайших явлений мировой живописи, но не монументального синтеза—на том основании, что она «разрушает архитектурный объем»². Действительно, Микеланджело «разрушает» потолок капеллы, чтобы изображение овладело пространством, осуществилось как реальность, войдя в прямой контакт с людьми. Многочисленные герои роспи-

упорядочено, пронизано равновесием «падающих» вниз и сцепленных с потолком фигур. Здесь есть строй и сложно-подчиненная конструкция гениально построенного рельефа. Но Микеланджело создает иллюзию огромной тяжести этой массы тел, которую с трудом удерживает система карнизов и членений. Отсюда и возникает ощущение напряжения, исходящее от фрески, составляющей мощный, внушительный контраст к огромному пространству капеллы. Так устанавливается опасное, грозное сопряжение тех, что изображены наверху, со стоя-



Веронезе.
Роспись плафона
виллы Барбаро
в Мазер.
Около 1565.

ходящимися в помещении, хотя это общение носит более или менее сдержанный характер. В росписях Рафаэля, Веронезе, Тициана, Тинторетто и их более поздних преемников, например Тьеполо, соучастие зрителей в изображенных пирах, празднествах и драмах не только предусмотрено характером композиций, включающих пространство со всеми в нем находящимися в действие, но и активизируется улыбками, призывными жестами самих персонажей. Подобное «поведение» создает атмосферу психологической связи изображенных и реальных

си ведут себя, как участники нападения,—они чрезвычайно активны в движениях могучих, объемно-скульптурных тел и словно готовы обрушиться и погresti под обломками находящихся внизу. Это человеческое месиво клубится и вспухает, словно одушевленное могучим дыханием какого-то гиганта, пульсирует на потолке, лепится через карнизы и распалубки из ячейки в ячейку, из люнета в люнет и потом струпеобразными комьями сползает по невыразимой синеве, образующей фон Страшного суда. На самом деле все это движение

щими внизу, чувствующими себя соучастниками развершейся над ними исторической трагедии человечества. Созданное для страданий, голое и грешное, величественное и бессильное, погибающее и возрождающееся, благословенное и проклятое—таким предстает оно на фреске. Его ясновидение, воплощенное в образах Сивилл, переполненных вложенной в них силой прозрения; его праведность и мудрость, заключенная в пророчках, замкнувшихся в свои думы перед загадками Рока; его красота, отягощающая юношей будто непосильным

бременем; его жизнь, похожая на Страшный суд, и Страшный суд, похожий на жизнь. Во всем, что изображено, заложено начало и конец. Даже Ева, только что созданная, охваченная истомой недавнего пробуждения к жизни, кажется перезрелой, как готовый упасть плод.

Примечательно, что эффект присутствия образов наравне с живым человеком характерен и для стенописи, воплощающей сверхреальный, внечувственный мир. В древнерусском монументальном синтезе связь воспаряющих фигур с архитектурой, как уже говорилось, подчеркнута эфемерна. Они соотносятся со стеной, но в еще большей мере принадлежат окружающему пространству, чему в немалой степени способствует ирреальное мерцание, исходящее от трепещущего света свечей. Впечатление присутствия аскетических святых и праведников во многом создает ту возвышенную атмосферу духовности, отречения от всего земного, житейского, которая соответствует христианскому идеалу храма, называвшегося Божьим домом. Древнерусская живопись воплощает особую духовную радость и гармонию, достигаемую через это отречение. Она является символическим воплощением идеального мира добра и внутреннего совершенства, недостижимого на земле, но неизменно привлекающего помыслы людей.

Здесь господствует принцип последовательного абстрагирования формы от ее плотской, чувственной оболочки. Тем органичнее подобное изображение превращается в стенопись. Оно уже преобразено в некую цветовую конструкцию, символически представляющую ее живой прототип и по сути дела являющуюся функциональным выразителем духовного содержания росписи.

Возникновение такой мозаики, как, например, «Богородица Нерушимая стена» из Софии Киевской, весьма показательна для средневекового понимания синтеза. Здесь содержание образа (Мария в позе Оранты почиталась как «покровительница града Киева и всех его людей») полностью сливается с архитектурной ролью изображения—оно простирается над алтарной, самой существенной, с точки зрения символики, частью храма, осняя своим присутствием все его внутреннее пространство.

¹ В. А. Фаворский. Как я впервые писал фреску. «Творчество», 1962, № 4.

² Сб. «Вопросы синтеза искусств», ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1936, стр. 70.

Скульптор И. Иокубонис,
архитектор В. Чеканаускас.
Памятник В. И. Ленину
у Заставы Ильича в Москве. 1967.





«Кому пролетариат ставит памятники»

(Продолжение. Начало на стр. 1)

Полагая вместе с тем, что это бы внесло большое оживление как в нашу мертвую художественную действительность, так и бросило бы искру в художественное сознание народа, Московская Художественная коллегия уверена, что в Совете Народных Комиссаров оно также встретит живое сочувствие и не будет отложено в сторону на неопределенное время.

Заведующий Отделом Изобразительных Искусств
Татлин.

Секретарь Дымшиц-Толстая».

«Условия конкурса-заказа Московскому профессиональному союзу скульпторов-художников на 50 памятников-портретов великих людей революции, общественных деятелей, философов, писателей, художников, музыкантов, артистов, ученых.

1. Памятники имеют быть поставлены в скверах и на площадях г. Москвы, как в центре, так и на окраине.
 2. Величина каждого памятника не должна превышать в общем размере с пьедесталом 5 арш., причем бюст или фигура не должны быть менее полуторной величины натуры.
 3. Усмотрению художника предоставляется полная свобода выразить идею памятника в виде бюста, фигуры или барельефа, а также соотношение между постаментом и бюстом этой фигуры.
 4. Постамент или антураж, если таковой будет окружать памятник, предполагается покрыть выписками из сочинений или изречений лица, коему предназначается памятник.
 5. Проект-эскиз должен быть исполнен в натуральную величину памятника и поставлен на постамент на предназначенное ему место в течение 3 месяцев со дня передачи конкурса-заказа (т. е. приблизительно к концу сентября нового стиля 1918 года).
 6. Памятник может быть исполнен в патинированном или натуральном виде.
 7. Весь заказ передается на исполнение Московскому профессиональному Союзу скульпторов на основе внутреннего распределения конкурса, с оплатой 3-месячной работы скульптору-художнику, затрат на материал, на отливку и постановку памятника.
 8. Расходы по принятой смете определяются в размере 7.910 руб. по каждому памятнику, каковая сумма выдается в два срока: первая половина в количестве 4.000 руб. выдается при начале работы, вторая — через полтора месяца после начала работы.
 9. Скульптор, не представивший к означенному сроку работу без уважительных причин, возвращает аванс или несет в полной мере ответственность перед Советской властью; одновременно за невозвращение авансов отдельными скульпторами, ответственность перед Советской властью несет Московский профессиональный Союз скульпторов-художников в целом.
 10. Все исполненные памятники-проекты подлежат на местах всенародному обозрению и суждению для утверждения к законченному исполнению в твердом материале (бронза, мрамор, гранит) по отдельной на каждый проект смете, представляемой автором.
- Примечание к § 7. Одновременно правом представления проекта-эскиза памятника пользуется каждый гражданин, при условии, что труд его будет оплачен только в том случае, если представленный проект будет признан заслуживающим внимания».
- Подборку документов в «Известиях» заключал «Список лиц коим предположено поставить монументы». Хотя в названии доклада Покровского значилось «50 памятников», первый проект списка содержал 63 имени, разделенные на шесть групп: революционеры и общественные деятели (23 имени), писатели и поэты (17), философы и ученые (5), художники (8), композиторы (8), артисты (2).
- Публикация предварительного списка памятников свидетельствует о желании Совнаркома обсудить его более широко и внимательно, прежде чем окончательно утвердить. Это вытекало из стремления сделать список относительно полным и всеохватывающим и, с другой стороны, по организационным и экономическим соображениям, не слишком увеличивать его по сравнению с первоначально намеченным числом в пятьдесят памятников.

(Окончание на стр. 52)

Язык архитектуры

В. Хайт

«Архитектура — не сооружение,
которое украшают,
а украшение, которое строят».

Ш. Блан



В последние десятилетия в развитии мировой архитектуры начались глубокие изменения. Этот процесс, характеризующийся прежде всего отношением к архитектуре как искусству, еще далеко не закончен. Необходимо ознакомиться с этими явлениями и попытаться разобраться в них.

Качественными особенностями нынешнего этапа архитектурного развития являются прежде всего меньшая зависимость формы от выполняемой ею конкретной «полезной» функции, повышенная скульптурность объемов, внимание к внешнему облику и производимому им впечатлению.

Характерным становится присутствие именно искусству — в отличие от техники — тяготение к неповторимости, индивидуальности. Все большее значение придается личному вкусу проектировщика. Повышается интерес к местному и национальному как особенному, неординарному.

Новые тенденции часто рассматриваются и даже заявляют себя как протест против «сухости», «однообразия», «трафаретности» и «космополитичности» функционализма 20-30-х годов. Но они не тянут назад к отжившим стилям, а скорее обогащают образный язык современного внутренне глубоко функционального зодчества. Сама функция видится шире, чем прежде; отрицается необходимость однозначного, чисто технологического ответа на ее требования, тем более, что она часто изменяется во времени. Недаром известный бразильский архитектор Л. Коста видит в новых тенденциях «просто более широкое раскрытие тех потенциальных возможностей, которые были заложены уже в начальном периоде этого направления».

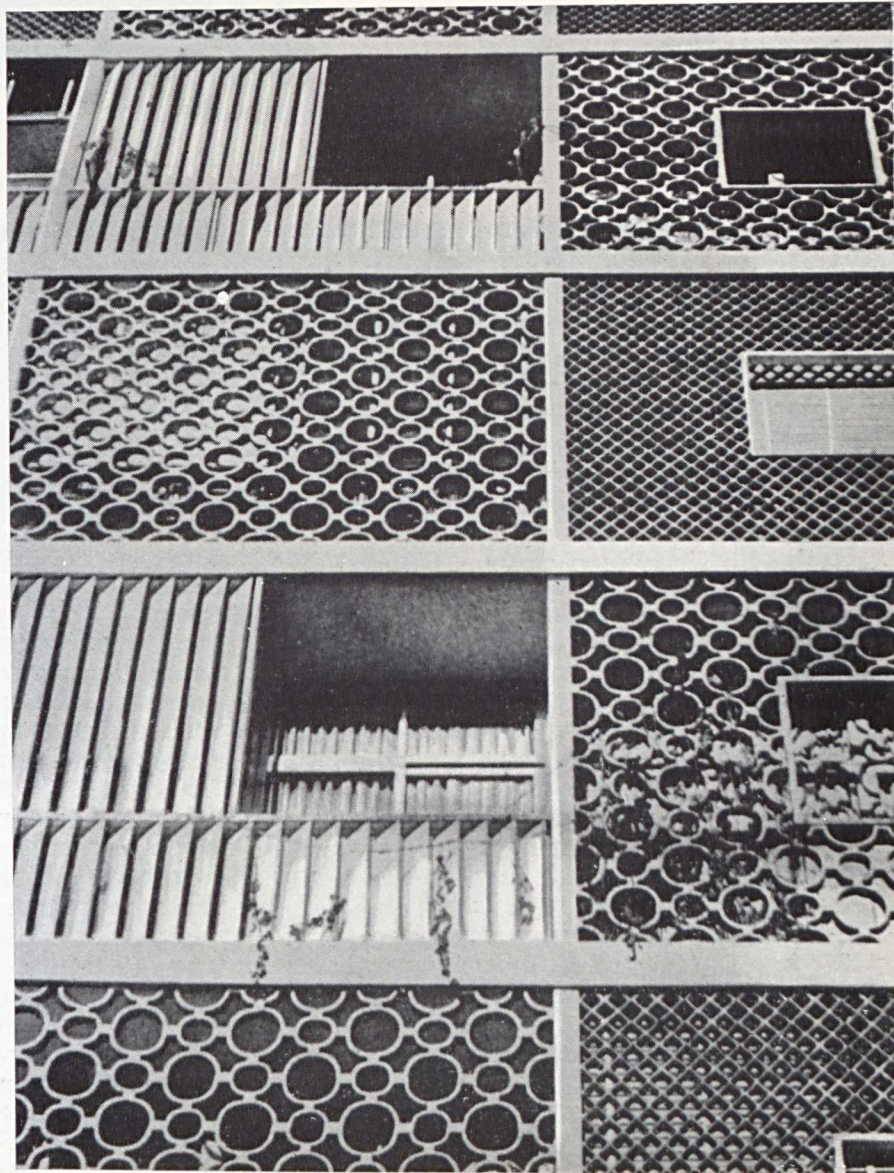
Одна из тенденций этого нового движения проявилась в синтезе искусств в архитектуре.

Обогащение и усложнение формально-образного языка архитектуры привело к тому, что на первый план выдвигается художественная выразительность, а функциональные и конструктивные детали применяются не только как чисто утилитарные, но прежде всего как композиционные элементы. И вместе с тем (встречный процесс) используемые в сооружении произведения живописи и скульптуры «тектонизируются» и подчас выполняют одновременно с чисто художественными конструктивными функциями. Таким образом изобразительное и тем более декоративно-прикладное и садово-парковое искусства практически сливаются

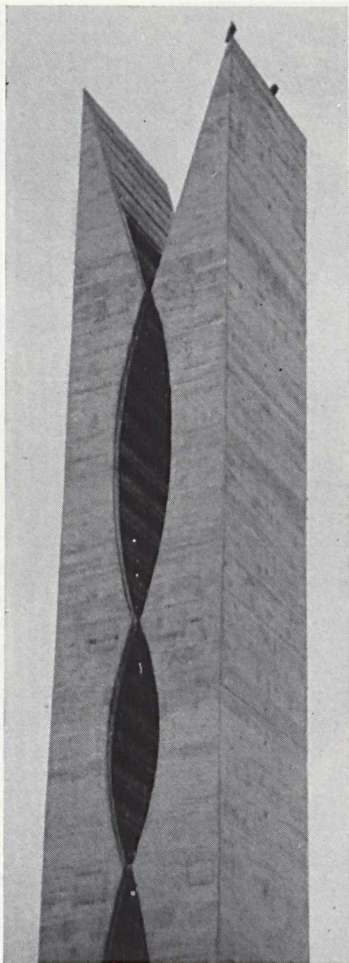
Деревянная перегородка в холле Дворца международных конференций в Киото. 1966.



Л. Коста.
Жилый дом
в Рио-де-Жанейро.
1948—1954.
Солнцезащитные
устройства
на фасаде.



На стр. 28
Кендзо Танге.
Баскетбольный
зал
Олимпийского
комплекса Йоёги
в Токио. 1964.
Применив смелую
конструкцию,
архитектор придал
сооружению
скульптурную
форму.



О. Нимейер. Голубятня на площади Трех Властей в Бразилиа. 1962. Голубятня задумана как монумент, демонстрирующий быстрый рост новой столицы Бразилии. Скульптурный эффект здесь достигается архитектурными средствами—ритмом убывающих членений, масштабом, фактурой бетонных плоскостей—и дополняется движением, звуком: непрерывное воркование голубей и шум крыльев оживляют монумент и в ансамбле площади привлекают к нему особое внимание.

ся с архитектурой; сближаются их творческие принципы. М. Рагон справедливо писал о рождении «стиля эпохи, когда влияния взаимны, когда они сливаются настолько, что трудно сказать, является ли архитектор учителем инженера, ведет ли инженер за собой скульпторов или же скульптор и художник влияют на конструктора». Эти новые тенденции имеют глубокие корни в народном зодчестве, где до художественного совершенства доводится каждая конструктивно необходимая деталь; но, как бы богато она ни была обработана, она остается необходимым элементом и располагается в соответствии со своим техническим назначением. В наше время эти тенденции едва ли не раньше всего проявились в архитектуре Бразилии в применении расписных глазурованных керамических плиток и солнцезащитных устройств. Повторяющийся рисунок плиток превратился в материал для громадных панно, и подчас трудно опреде-

лить, где кончаются чисто облицовочные функции плиток (защита от сырости и тропических насекомых, удобство чистки и пр.) и где начинается собственно изобразительная, художественно-образная функция—так же, как трудно здесь провести грань между сюжетной картиной и орнаментом. Этому очень способствует нарастающая геометричность рисунка, а также обобщенный или условный фон, благодаря чему панно становится строго двухмерным, подчеркивающим плоскость стены. Сам цвет приобретает архитектурно-композиционную роль. Ф. Леже в начале 50-х гг. мечтал о «трансформации стены с помощью цвета». Часто при использовании единых по всей поверхности панно рисованных элементов подбираются плитки с фоном различных цветов и оттенков. Благодаря этому образуются цельные по тону декоративные пятна, которые при восприятии здания издали представляются бессюжетной расцветкой, обогаща-

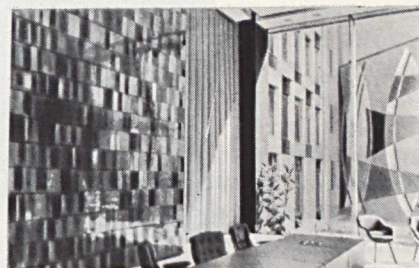
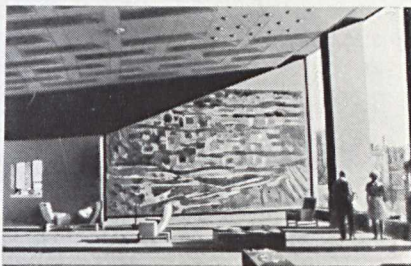
щей чисто архитектурный образ, а при близком рассмотрении становятся различимы рисунки, выявляющие сюжетное содержание панно. Солнцезащитные решетки и жалюзи—чисто функциональные устройства, необходимые в условиях жаркого климата,—также становятся средствами создания архитектурно-художественного образа сооружения и также начинают решаться орнаментально, образуя на фасадах относительно мелкий повторяющийся рисунок, перекликающийся с плиточными панно, а их конструктивные элементы используются как раппорт. С этой целью разрабатываются их многочисленные стандартные взаимозаменяемые разновидности, что позволяет свободно компоновать из них крупные плоскости. Во многих сооружениях эти решетки и жалюзи, нередко скомпонованные из многогранных или криволинейных деталей, насыщенные светотенью и своеобразным движением, дополнительно обогащаются цветом и фак-



К. Вильянуэва, художник А. Отеро.
Архитектурный факультет университета
в Каракасе. 1957.
Сочные красочные пятна служат
не выявлению тектоники, а имеют
самоценное значение в архитектурной
композиции.

А. Рейди, художник Р. Бурль-Маркс.
Сад музея современного искусства
в Рио-де-Жанейро. 1961.
Геометризованный рисунок, богатство
и разнообразие фактур и красок травы,
гальки, воды, цветов, бетона напоминают
современную картину и оживляются
струями фонтана и световыми рефlekсами.

←



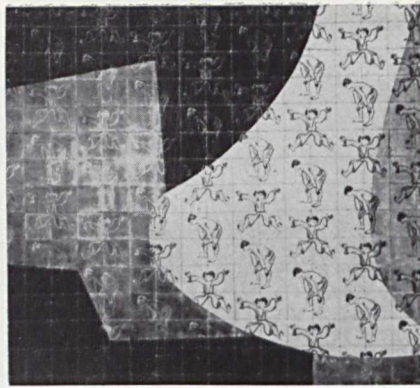
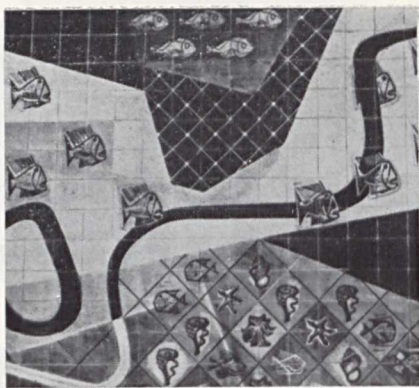
А. Бернар и др. Дом Радио в Париже.
1960. Главный вход.

Л., Л. и Т. Сансолье, художник
М. Энгран.
Здание правления компании «Пежо»
в Париже. 1965. Вестибюль.

Информационное табло в аэропорту
Орли. 1964.

Кунио Маекава, художник Риокичи
Мукаи.
Дворец фестивалей в Токио. 1962.
Звукопоглощающие панели превращены
в ажурную картину из дерева.





турой, контрастируя с несущими конструкциями и строгими объемно-планировочными членениями здания. В то же время бразильские архитекторы применяют солнцезащитные устройства в полном соответствии с ориентацией по странам света, не боясь даже сочетать различные их типы, если это целесообразно.

Не только фасады являются одновременно и самостоятельными панно. Часто, особенно в общественных зданиях, в них превращаются и внутренние перегородки. В парижском Доме радио (архитектор Б. Зерфюсс, 1964) кулуар разделен деревянными простенками-решетками, гостиная Дворца международных конференций в Киото в Японии (архитектор С. Отани, 1965) выгорожена ажурной стенкой из поставленных на ребро досок, на которой врезан рисунок с богатой светотенью. Нередки и независимые предметные композиции таких полупрозрачных перегородок.

Орнаментальное использование средств солнцезащиты является примером художественной трактовки технических устройств, среди которых особое место занимают акустические и осветительные. В малом зале токийского Дворца фестивалей (архитектор К. Маекава, 1962) офактуренные вертикальные выступы, препятствующие распространению звуковых волн вдоль бетонных стен, являются главным художественным акцентом интерьера, а в большом — звукопоглощающие панели

превращены в ажурную картину, выполненную из дерева. В аудитории медицинского института в Рио-де-Жанейро архитекторы А. Лопис, Э. Ориа и живописец К. Вергара создали композицию из белых пластмассовых труб с нарастающей к центру светотенью, напоминающую орган. Трубчатая стенка действительно выполняет акустическую функцию, отражая и рассеивая звук, для чего она отделена от несущей стены и изогнута в вертикальной плоскости. В то же время, контрастируя с гладкими потолком и другими стенами аудитории, она способствует созданию приподнятого и сосредоточенного состояния, отвечающего назначению помещения.

Все возрастающую роль в композиции играет решение светильников и их размещение. В 50-60-х гг. в связи с усилением замкнутости внутреннего пространства образная нагрузка придается расположению, форме и пластическому оформлению проемов. В некоторых культовых зданиях их решение приобретает символически изобразительное значение.

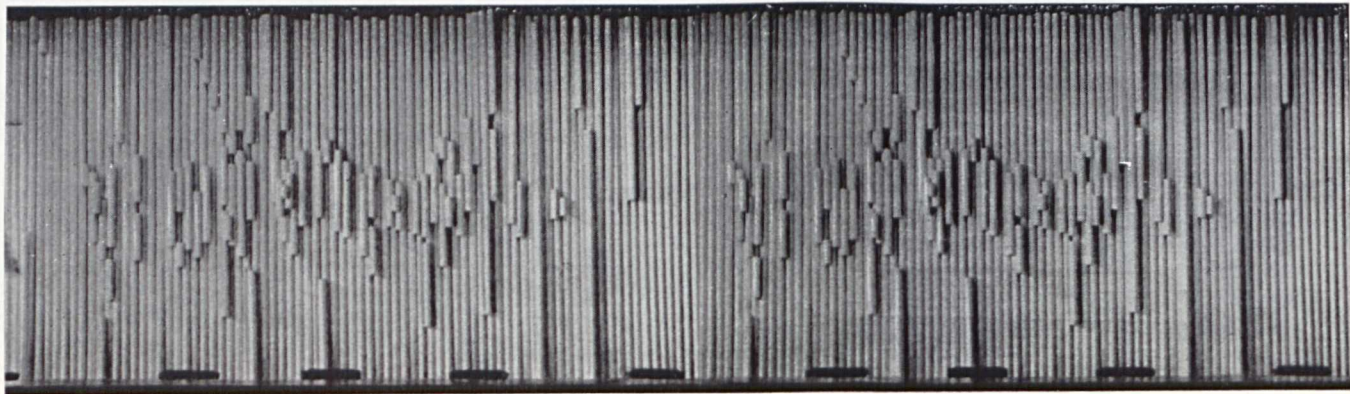
Если прежде рационализм решения технических устройств рассматривался как мощный самостоятельный фактор формообразования, то теперь на первый план выдвигается проблема создания с их помощью автономного художественного образа, что сближает архитектурное проектирование с художественным конструированием — дизайном.

Одновременно в монументаль-

но-декоративном искусстве первостепенную роль приобретают «архитектурные» методы и элементы композиции: линия, ритм, масштаб, пропорции, материал, фактура поверхности и т. п. О. Нимейер так рассказывает об истории создания художником А. Булканом грандиозного декоративного панно в вестибюле Дворца Национального конгресса в Бразилиа: «Приняв во внимание различные факторы, включая время и экономию, мы решили сделать его абстрактным и простым по выполнению. Потом мы обсуждали вопрос, должно ли панно быть живописным или сделано с использованием имевшихся на месте материалов, таких, как керамика, мозаика, стекло или металл, и пришли к заключению, что лучшим решением было бы использовать материалы, уже избранные для отделки интерьера: черный гранит пола и белый мрамор стен». Аналогично линии и ритм скульптур, которыми богато украшена новая столица, почти буквально воспроизводят необычные очертания колонн правительственных зданий, в то же время контрастируя с ними содержанием образа, масштабом, цветом и фактурой. «Тектонизация» не противостоит образности и даже конкретности изображения, и крупнейшие художники мира наряду с абстрактными композициями создают изобразительные, даже фигуративные росписи, мозаики и скульптуры.

В садово-парковом искусстве

А. Лопис и Э. Ориа, художник К. Вергара. Акустическая декоративная стенка из пластмассовых труб в аудитории Медицинского института в Рио-де-Жанейро 1965.



Бразилия.
Фрагменты панно
из бело-голубых
глазурованных
керамических
плиток «азулежус».

Братъя
Роберту,
художник
Р. Бурль-Маркс.
Яхт-клуб
в Рио-де-Жанейро.
1950.

А. Рейди,
художник
К. Портинари.
Школа
в Рио-де-Жанейро.
1952.

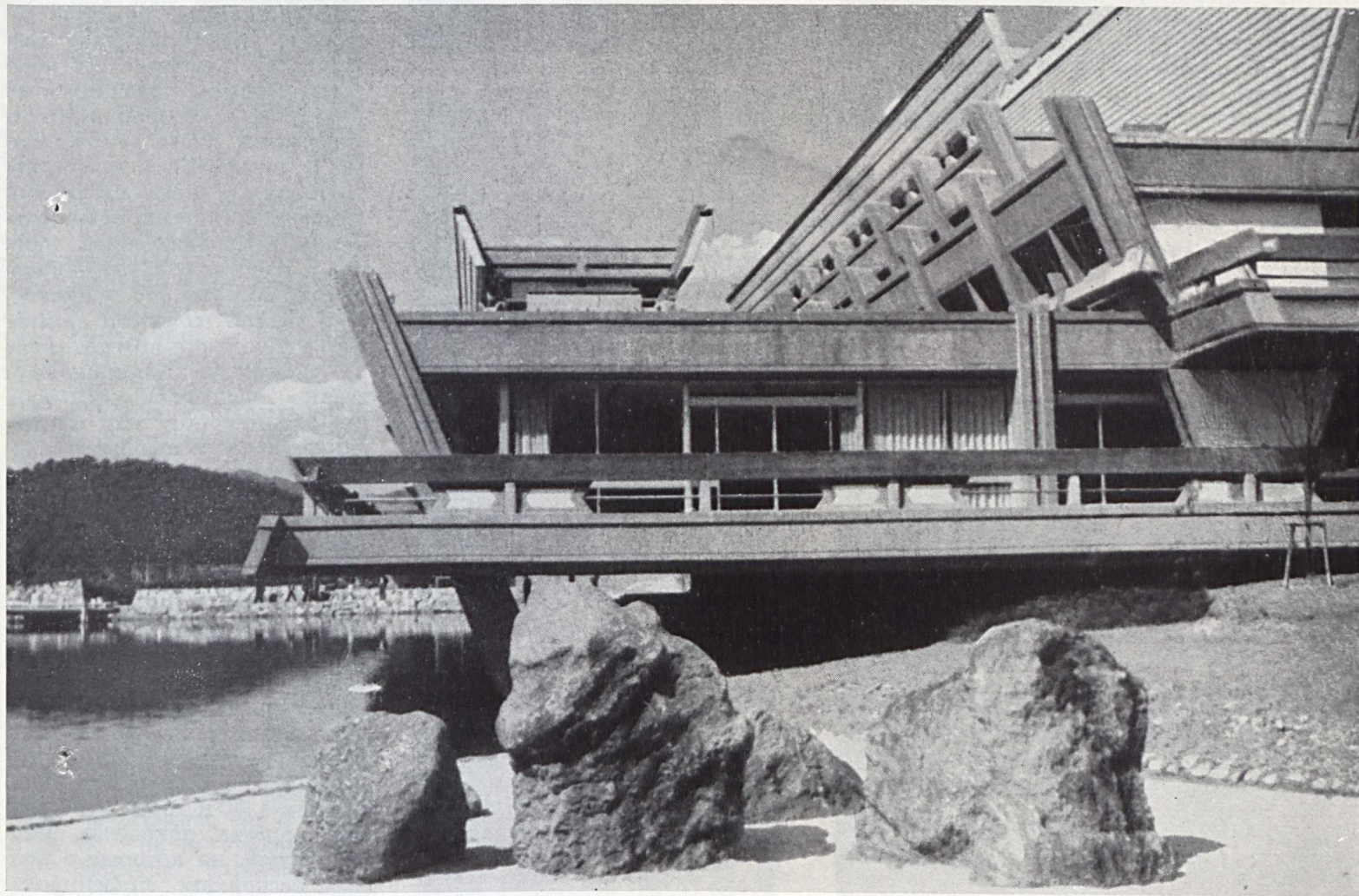
О. Нимейер,
художник
К. Портинари.
Церковь
св. Франциска
в Пампульи. 1944.

многометровые скамьи превращаются в меандр, детская игровая площадка — в пространственную решетку, а газон, засеянный травами различных оттенков, — в подобие красочного замощения. Садово-парковое искусство интегрируется с живописью, когда композиции из цветов превращаются в абстрактную картину, или со скульптурой, например в устройствах для лазания детей или в использовании камней, декоративных деревьев и кустарников.

При таком слиянии монументального искусства с архитектурой возрастают роль и от-

и даже поисковой роли искусств для самой архитектуры. Всякий эксперимент в архитектуре связан с громадными материальными, трудовыми и финансовыми затратами (в искусстве, как изобразительном, так и декоративно-прикладном, они несравнимо меньше). Новые композиционные идеи требуют проверки в натуре, и обычно бывает рискованно сразу переводить их в материал. Глаз зрителя также привыкает к новшеству сначала в «небольших дозах», но в возможно более выразительной образной форме, а уже позже в грандиозных ар-

с ней искусств, создаются единые эстетические критерии, сливаются композиционные средства и приемы. Как в науке XX века наибольшие успехи и поистине революционные открытия достигаются на стыке различных наук, так на стыке архитектуры с живописью, скульптурой, декоративно-прикладным и садово-парковым искусством в большей степени, чем прежде, рождаются новые или синтетические виды: живописная и скульптурная архитектура, дизайн, тектонизированные живопись и скульптура, функционально-конструктивный ор-



ветственность архитектора. Только участие автора во всем процессе создания украшающих его сооружений художественных произведений или во всяком случае непреложное подчинение живописного или скульптурного оформления архитектурному замыслу могут обеспечить создание подлинно совершенного синтетического произведения зодчества.

Такое «подчинение» отнюдь не исключает огромного и все возрастающего влияния изобразительных искусств на современную архитектуру, прямого создания художниками, как, например, мексиканцами Х. О'Горманом и М. Гёритцем, архитектурных произведений

архитектурных композициях. Этот процесс очень ярко проявился в архитектуре Бразилии, где пластичность и свобода форм прежде всего возникли и были испытаны в монументальной живописи и садово-парковом искусстве в конце 30-х гг., когда архитектура была предельно геометрична; в 50-е гг. в них же, снова раньше, чем в самой архитектуре, проявились противоположные тенденции к большей строгости и регулярности композиций.

Так в одновременных поисках повышенной выразительности происходит взаимное обогащение и взаимное воздействие архитектуры и связанных

намент и т. п.; в искусстве в целом и особенно в пограничных областях отдельных видов искусств возникают новые композиционные идеи, обогащается образный язык каждого из этих искусств, и на этом пути можно ожидать большого прогресса, в частности подлинного взлета искусства зодчества.

Сачио Отани. Зал международных конференций в Киото. 1966. Крупномасштабное решение, художественно осмысленная рациональная железобетонная конструкция, напоминающая деревянные балки старинных храмов, и традиционный сад позволили подлинно современному зданию органично вписаться в ансамбль древней столицы Японии.

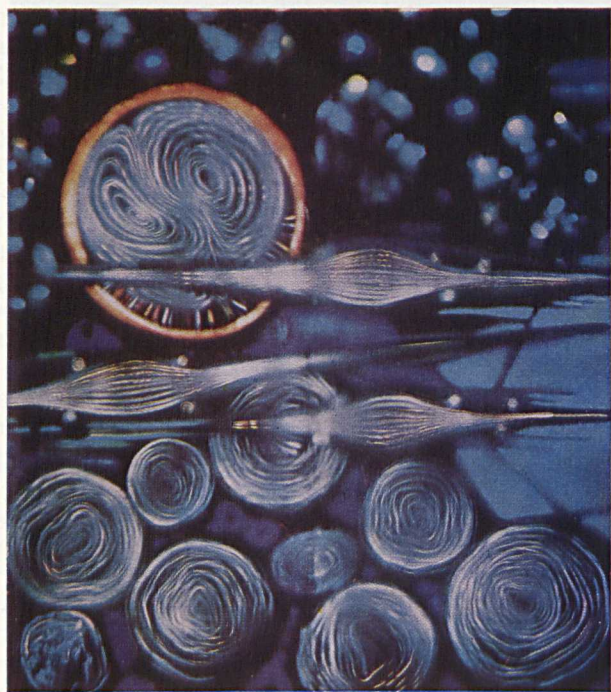
Проблема времени в поп-арте, оп-арте и кинетическом искусстве

О. Семенов



Агам.
Один аспект
координации.
Деталь. 1965.

Ф. Малина.
Космос. 1965.



Р. Раушенберг.
Велосипед.
Шелкография.
1963.



От редакции

Серьезный анализ явлений, происходящих в западном искусстве в последние десятилетия, остановился на абстракционизме, утратившем, в общем, свое значение уже к концу 50-х годов. Поп- и оп-арт, кинетизм, минималь-арт, хеппенинг, «бедное искусство» оказались временно вне нашего внимания. Стремясь ликвидировать возникший разрыв, журнал открывает статьей О. Семенова цикл публикаций о сложных, противоречивых сдвигах в художественном сознании, знаменующих собой углубление кризиса искусства в современной буржуазной культуре.

Проблема времени, движения и их эмоционального переживания в искусстве всегда имела большое значение для его верного понимания. Однако изменение ритма жизни, водоворот современного города, хоровод новинок массовой культуры, утеря остатков исторического оптимизма и возвышение момента в буржуазной культуре современного Запада резко увеличили ее формотворное влияние на деятельность художников и оценки искусствоведов. В проблеме времени и движения снимаются частности отдельных течений, выявляется самая суть психологического кризиса буржуазной культуры. В ней удается обнаружить родство, казалось бы, резко контрастных направлений в искусстве. Через обсуждение проблемы времени и движения оказывается много легче перейти к критическому разбору конкретных течений, школ и экспериментов, не теряя из виду то общее, что их объединяет.

Проблема времени привлекает сейчас внимание ученых всех отраслей естественных и гуманитарных наук. Интерес к ней за последние несколько лет резко возрос и в теории искусства. Ее ставят и разрабатывают на материале всех видов искусства и всех его периодов, но определение концепции времени советского и западного современного искусства имеет особо актуальное значение.

Сформулировать концепцию времени западного искусства на современном его этапе необходимо по двум причинам. Знание этой концепции дает возможность глубже понять мировоззренческие основы современного модернизма, в частности последних его модификаций — поп-арта, оп-арта, кинетического искусства, минималь-арта — и более четкого и глубокого противопоставления их основам искусства реалистического. Большая роль фактора времени в практике всех авангардистских худож-

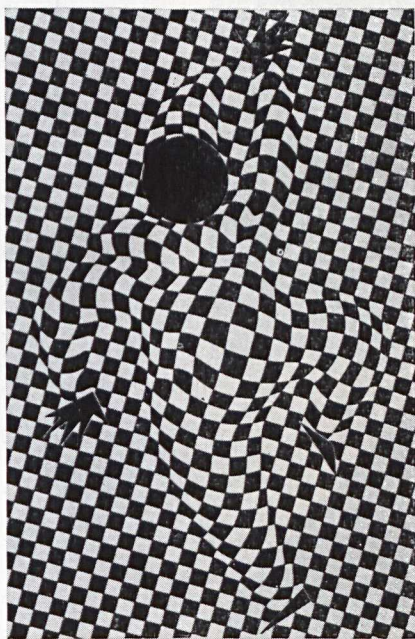
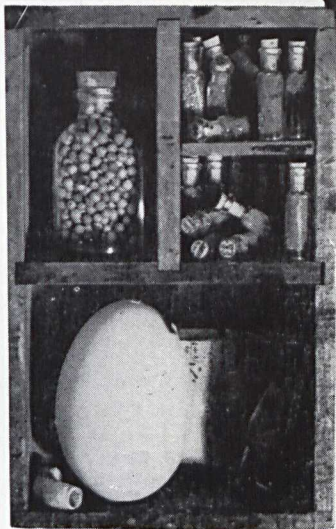
ников обусловлена отнюдь не только их субъективными устремлениями, но прежде всего исключительным значением категории времени во всем искусстве XX века. Анализ концепции времени дает возможность углубить анализ и критику последних новаций западного искусства, дает возможность выявить ту общность проблем и разницу в их разрешении, которая стоит одновременно перед художниками и дизайнерами или архитекторами. Знание концепции времени и системы ее закрепления в произведениях поп-, оп- и минималь-арта (направлений, которые, по существу, уже вышли из рамок станкового искусства и превратились в «искусство аранжировки среды») необходимо художнику, работающему над оформлением жилого и общественного интерьера, выставочного помещения, книги, рекламы, витрины, вещи для осознания собственного пути и собственных методов решения пространственно-временных задач. Концепция времени в поп-арте, наиболее известном направлении современного авангардизма, находится в теснейшей связи с его пространственной концепцией. Уже в шелкографических картинах Раушенберга 50-х годов — обширных холстах, покрытых фотоэмульсией, на которые в полном беспорядке спроецированы фотоизображения, соединенные ташистскими цветовыми пятнами, — есть прямые намеки на отражение реального, но разорванного на отдельные мгновения времени. Каждая из фотографий — это нарочито «случайный» взгляд на действительность, брошенный, как говорил сам Раушенберг, из окна или во время прогулки по улице.

Причем характер и избирательность этого взгляда не обусловлены никаким внутренним чувством или состоянием аффекта, он принадлежит подчеркнуто усредненному «человеку толпы», для которого и внешний мир, неосмысленно воспринимаемый им, и внутренний, пассивный и пустой, — суть одно и то же. Хотя фотографии различны по сюжету, но вследствие их три-

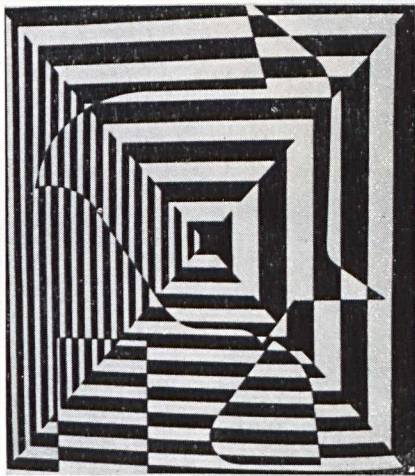
виальности и привычной незаметности они по существу не отличаются друг от друга, следовательно, и отдельные моменты, в которые они были сделаны, тоже почти идентичны. Момент как мельчайший отрезок времени лишен возможности изменения — он «взаимозаменяем» и поэтому статичен.

Но самое главное — это то, что фотографии совмещены на одной плоскости и представляют собой единое, одновременное целое. Временной поток полностью разрушен — он приведен к одновременности. Поэтому несмотря на то, что в поп-арте легко заметить элементы реального времени, в котором живут фотографические изображения или же натуральные предметы, нельзя все же утверждать, что временная концепция поп-арта имеет какое-либо непосредственное отношение к реальному, объективному времени, которое стремился отразить в своем произведении художник-реалист. Сведением множества моментальных снимков к одной плоскости и объединением их при помощи композиционного построения и цветовых пятен Раушенберг безусловно подчинил объективное время субъективной метафизической концепции времени. Это относится и к Джасперу Джонсу, у которого иррациональная метафизическая вневременность введенных в ткань произведения реальных объектов еще более подчеркнута и оголена. Метафизическое время не столько организует все произведение поп-арта в целом, сколько «разрушает» концепцию объективного, реального времени, могущего быть воплощенным в нем. Время так же, как и пространство, полностью не отнесено ни к какой области — ни к субъективному свойству сознания, ни к свойству реальной, пребывающей во времени действительности. В связи с этим имеет особый смысл утверждение Раушенберга, что он работает на грани между двумя различными действительностями. Это помогает объяснить расхождение между сюжетным временем и реальным временем зрителя, которое наблюдается во всех произведениях поп-арта. Сюжетное время всегда мгновенно. Точнее, сюжетное время как бы отсутствует, оно приведено к вневременности, к статичности. Это видно на примерах картин Раушенберга, Джаспера Джонса, Розенквиста, Гамильтона и других художников, но особенно наглядно в композициях, составленных из бесчисленного множества одних и тех же визуальных предметов — фото-

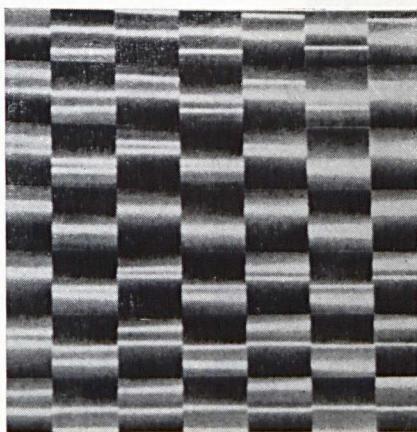
Композиция
«Реальное количество».
Галерея Вилард.
Нью-Йорк.



Вазарелли.
Арлекин.
1935.



Вазарелли.
Ябланур.
1955.



Альбизини.
Превосходство
вибрирующей
текстуры. 1961.

графий Мерилин Монро или консервных этикеток.

Но, с другой стороны, восприятие произведений поп-арта всегда длительно и умышленно растянуто во времени. Ни одна картина или скульптура не воспринимаются так мгновенно и безоговорочно, как «Черный квадрат» Малевича или композиции Мондриана. Шелкографические картины Раушенберга вследствие большого размера и обильной нагруженности фотографиями нуждаются в постепенном и длительном рассматривании. «Наше внимание, — утверждает в предисловии к каталогу выставки Раушенберга, — двигается от детали к детали, и вытянутая форма заставляет нас «читать» скорее, чем постигать все с одного взгляда». Ташистская раскраска предмета и многозначительная «загадочность» композиций Джаспера Джонса также обуславливают длительность восприятия произведения, но с наибольшей категоричностью эта затаенность видна в композициях, состоящих из множества повторений одного и того же предмета. На каждую фотографию или этикетку, для того чтобы удостовериться, что это одно и то же изображение, почти бессознательно тратится хотя бы мгновение, тогда как вследствие неизменяемости всех изображений сюжетное время, как мы уже говорили, приведено к статическому моменту. Но время восприятия — это реальное время зрителя, а сюжетное время в поп-арте — это время иррациональное и метафизическое, и так как два этих временных аспекта принципиально не совпадают, то мы подходим к не разрешимой ни художником, ни зрителем дилемме.

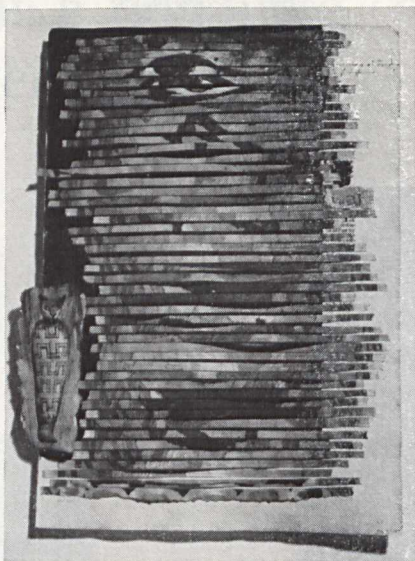
Реальны два различных типа времени, два типа пространства и, в конечном итоге, два несводимых в единое целое мира. Эти миры противопоставлены друг другу, они входят друг с другом в обостренный конфликт, и художник, «работающий на грани двух реальностей», не может их слить в нечто единое по причинам, лежащим в самой методологии его творчества. «Шов» между этими реальностями не только виден, он намеренно подчеркнут. Столкновение двух реальностей становится тем единственным событием, которое, как полагает художник, должно потрясти зрителя.

Несмотря на некоторые элементы длительности в восприятии произведений, поп-арт все же глубоко статичное искусство. Обстановка насильственного движения време-

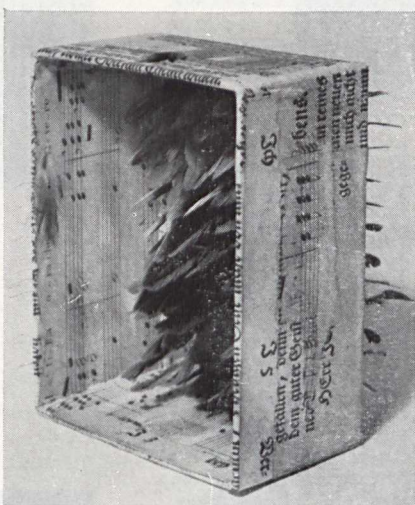
ни—вот его лозунг. Остановив поток времени, по крайней мере сюжетного, художник поп-арта претендует на вновь найденное им понятие неизменяемой вечности. Геометрический абстракционизм — это волевая остановка времени, мгновенная и насильственная проекция «геометрического духа» в реальную жизнь. Поп-арт — это принципиально безвольное, пассивное подчинение действительности, такой, какая она есть на взгляд среднего «человека толпы». Здесь эта действительность потеряла осмысленность, закономерность и, в результате этого, способность к развитию, способность выйти за рамки абсурда.

Временная концепция поп-арта — это своеобразное «единство» вечности-мгновения. Но это «единство» могло быть создано только в результате утверждения неподвижности и, главное, неизменяемости сюжетного времени, то есть времени события, которое не происходит. Это время недвижимо, потому что не хранит в себе прошлого и не содержит элементов, способных прорасти в будущее. Недвижимость времени характеризует предметы и явления, которые мертвы — не уже мертвы и не еще мертвы, а вообще мертвы. Их мертвость обусловила слияние мгновенности и бесконечной длительности в каждом отдельном произведении.

Для художника-реалиста окружающая действительность обладает внутренней закономерностью, и задача его заключается в том, чтобы, уловив эту единую для всего сущего закономерность, воплотить ее в произведении искусства. Для абстракциониста и сюрреалиста начала века объективный мир потерял свою цельность и осмысленность, однако внутренний мир человека, его сознание, пресецируемое на окружающую хаотическую действительность, будто бы вносит в нее закономерности человеческого духа, почитающего себя демиургом Вселенной. Но чем далее видоизменяется западная культура в целом, тем более разрушается и цельность самого художественного сознания, которое все более становится бессильным внести в природу какую-либо свою собственную субъективную организацию. Отсюда ощущение боли, неудовлетворенности, трагического бессилия человека и тотальной хаотичности, которое пронизывает искусство тридцатых-сороковых-пятидесятых годов. В поп-арте снимается вопрос о закономерностях реального мира и о субъективных законах сознания. Поп-художник, творя на грани



Л. Тоуни.
Глаз против
злых духов.
Галерея Вилард.
Нью-Йорк. 1968.



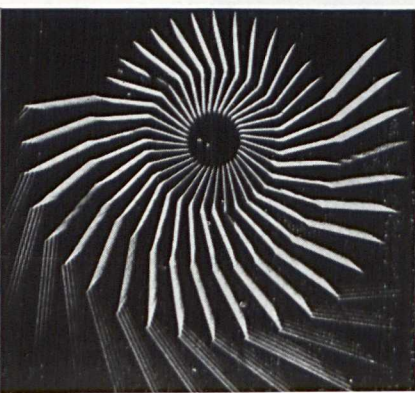
Л. Тоуни.
Синяя музыка.
Деревянная
коробка,
бумага, перья.
Нью-Йорк.
1968



Э. Гронборг.
Глазурованные
губы на
пластмассовой
коробке. 1967.



Л. Тоуни.
Древние лекарства.
Нью-Йорк.
1967.



Класахару
Сакамото.
Зеркало. Бокс Е-10.
1965.

двух реальностей, в сущности, отвергает истинную реальность обеих. Он не столько ставит вопрос о смысле существования, сколько предопределяет ответ о его неразрешимости при всех условиях и во веки веков. Это и привносит в его произведения то равнодушное спокойствие, ту, при всей кажущейся динамичности, глубокую временную неподвижность, которые являются главной отличительной чертой поп-арта.

Сегодня поп-арт как художественное течение — уже пройденный этап, именно поэтому его формальной системой пронизана заурядная проектная практика. Последнее слово современного модернизма — это оп-арт, минимал-арт и кинетическое искусство. Приемы и методы оп-арта постепенно в течение двадцати-тридцати последних лет вызревали в творческих лабораториях Вазарелли, Альбертса, Гербина, Де Сото, пока, наконец, нашли признание на недавних выставках, носящих весьма красноречивые названия: «Колористический динамизм», «Одиннадцать вибраций», «Импульс», «Кинетика и оптика», «Чувствительный глаз». На этих выставках были представлены работы десятков оп-художников, в том числе Ричарда Анушкевича, Фрэнка Стеллы, Ларри Пуна, Чарльза Хинмана, Юлиана Стэнчока, Бриджит Райли, Гвидо Молинали и многих других.

Картины оп-художников разлинованы мелкой сеткой аритмичных линий, покрыты разноцветными квадратами, треугольниками, концентрическими кругами, разбегающимися и перекрещивающимися лучами, плоскими и выпуклыми поверхностями, на которые нанесен рисунок. Взаимодействием этих абстрактных элементов художники добиваются острого оптического эффекта движения и изменения общей картины — подвижной пульсации цвета и композиции, вовлечения зрителя в оптическую иллюзию колеблющегося пространства. При малейшем изменении положения зрителя по отношению к холсту общая картина тут же меняется — она является функцией реальной пространственной позиции зрителя. Зрителю настойчивым образом предписывается постоянное перемещение по отношению к плоскости холста, поскольку в статичном положении воспринимается только один аспект картины — один из бесчисленного множества.

Если живопись кубистов в какой-то степени изображала движение зрителя вокруг объ-

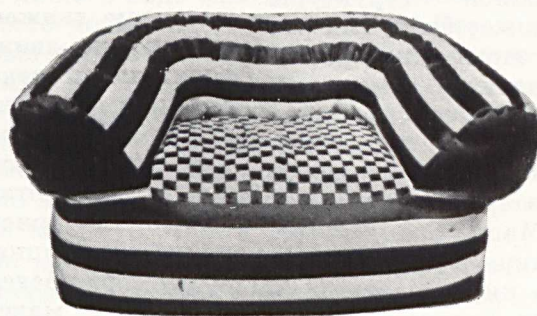
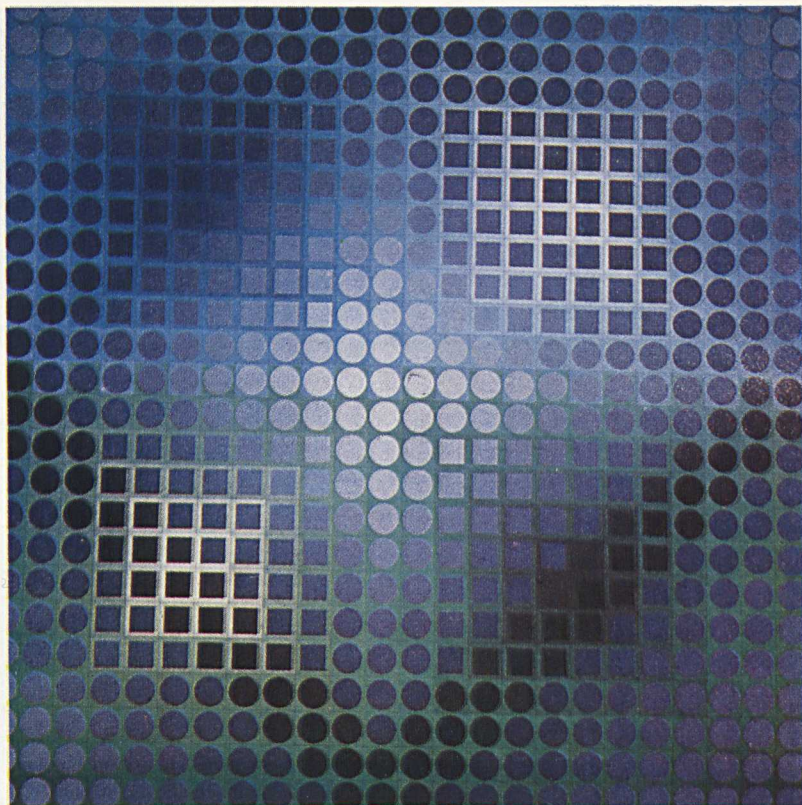
екта или «вспоминание» зрителем разных аспектов этого объекта, то композиция оп-художника заставляет зрителя производить реальное движение в реальном, отнюдь не иллюзорном времени и пространстве и видеть сменяющиеся, но всегда абстрактные образы. В сущности, картина оп-художника, даже если она написана на холсте, вставлена в раму и мирно висит на стене, уже не является картиной в традиционном понимании этого слова. Это своеобразная «машина» для возбуждения зрителя, для организации и преобразования среды, лежащей перед ней, это, если можно так выразиться, генератор психо-моторных силовых линий, попав в поле действия которого, зритель может двигаться так, как ему заблагорассудится.

Время в оп-арте все больше и больше тяготеет к времени «реальному», точнее, к фактическому времени зрителя. Сюжетное и авторское время в оп-арте как бы полностью уничтожается: зритель — демиург и «хозяин» произведения — сам определяет характер художественного времени и эстетической реакции, он сам должен заполнить тот мироощущенческий вакуум, который создается оп-произведением, якобы призванным только скромно раздражать свето- и цветовосприимчивую сетчатку глаза.

В концепции времени оп-арта нет двусмысленности концепций поп-художника, который все время как бы балансирует между двумя реальностями. Оп-художник делает еще один шаг по пути вторжения в реальное время и пространство зрителя. Оп-арт нельзя назвать искусством статическим. Это, безусловно, искусство динамическое. Но динамическое оно до тех пор и постольку, поскольку этого хочет сам зритель.

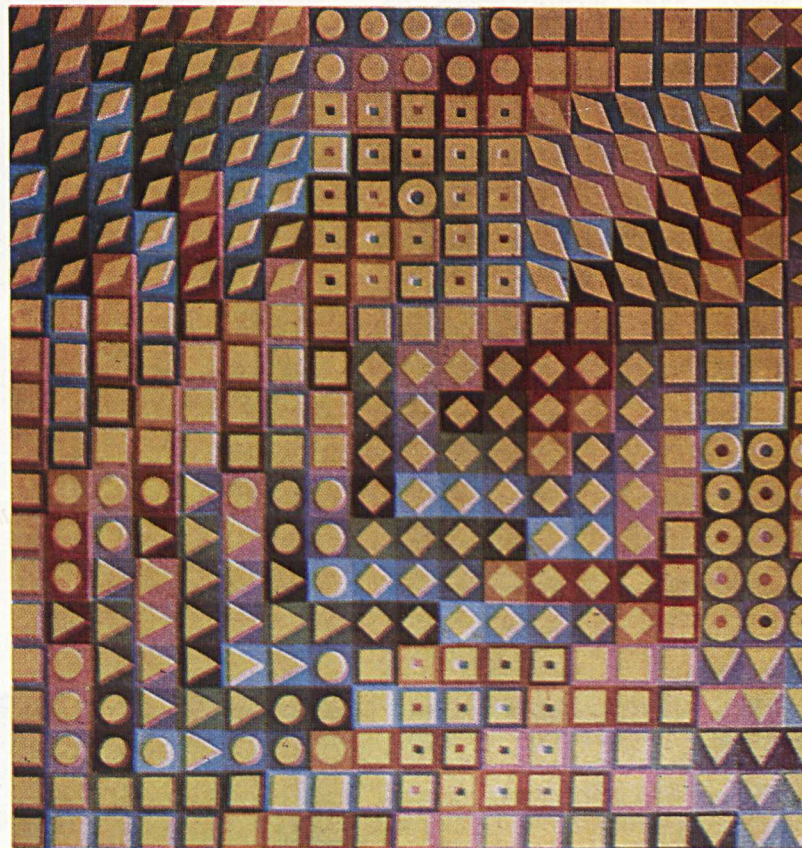
Оп-арт — это еще один этап последовательного процесса замены и вытеснения в современном искусстве категорий пространственных временными категориями. Фактор времени, движения, кинетизма составляет основу метода и мировоззрения оп-художников, недаром они часто высказываются на эту тему. «Мои картины, — пишет известный оп-художник Агам, — представляют собой работы двух видов: они либо выполнены на плоских поверхностях, которые через определенные правильные промежутки чередуются с выпуклой рельефной поверхностью таким образом, что зритель воспринимает их как бы в вечном преобразовании, если он сам стоит непод-

Вазарелли.
Сириус. 1965.



Ж. Снайдер.
Кресло
виниловое.
Нью-Йорк.

Вазарелли.
Золото Орнона.
1963.



вижно, или же в вечном движении, если он сам идет, а не стоит на месте; либо они представляют собой живописные панно, которые несут на своей поверхности ряд подвижных элементов. Это могут быть и приходящие в движение металлические стержни, и перестраивающиеся геометрические фигуры, вроде гигантской мозаики, гигантского детского калейдоскопа. Либо это может быть игра разноцветных раздвижных планок, перестраивающихся каждый раз по-новому — все это зритель приводит в движение нажатием кнопки.

Эти работы второго вида образуют всегда новую полифонию образов. Предусмотрено бесконечное множество различных композиций, так чтобы во время такого перестраивания картины у зрителя не было ни одного шанса получить дважды один и тот же или даже просто схожий образ»².

Время понимается в оп-арте как бесконечная длительность, в которой, несмотря на постоянное изменение цветовой и композиционной структуры образа, а может быть, как раз вследствие этого однообразного и самоценного изменения, нет ни малейшего намека на становление, рост, кульминацию — атрибуты объективного времени материального мира. Тингели, Марк Бранденбург, Фрэнк Малина и другие «конструкторы» кинетических сооружений не удовлетворяются больше динамическими возможностями восприятия зрителя, они апеллируют к самодвижению автономного от зрителя объекта искусства. Электромотор, который может «вечно» изменять композиционный и цветовой строй произведения, дает возможность реально неограниченной длительности. Это «вечное» движение как раз в результате своей нескончаемости никак не связано ни с какими формами движения, присущими ощущениям реального человека. Конструируя произведение кинетического искусства, «художник-инженер» тщится создать своеобразный образный макет неодушевленного Космоса, макет Вселенной, «лишенной Бога», лишенной всех законов, кроме одного — вечного и монотонного изменения, вечного и бессмысленного движения. Монотонное движение и бесконечное время, в котором оно протекает, фетишизируется и приобретает магическую многозначительность.

«Меня мало интересует «иллюзия» движения, — утверждает Фрэнк Малина, — я заинтересован истинным движением, переменой цвета и вре-

мени. Эстетика истинного движения почти не изучена. Мы признаем движение в балете, музыке, но движение в изобразительном искусстве до последнего времени не находило своего выражения»³.

Кинетическое искусство — это искусство, в котором основные тенденции присущей модернизму концепции времени находят свое предельно последовательное, максимально логичное, а поэтому абсурдное, то есть выходящее за рамки искусства, воплощение.

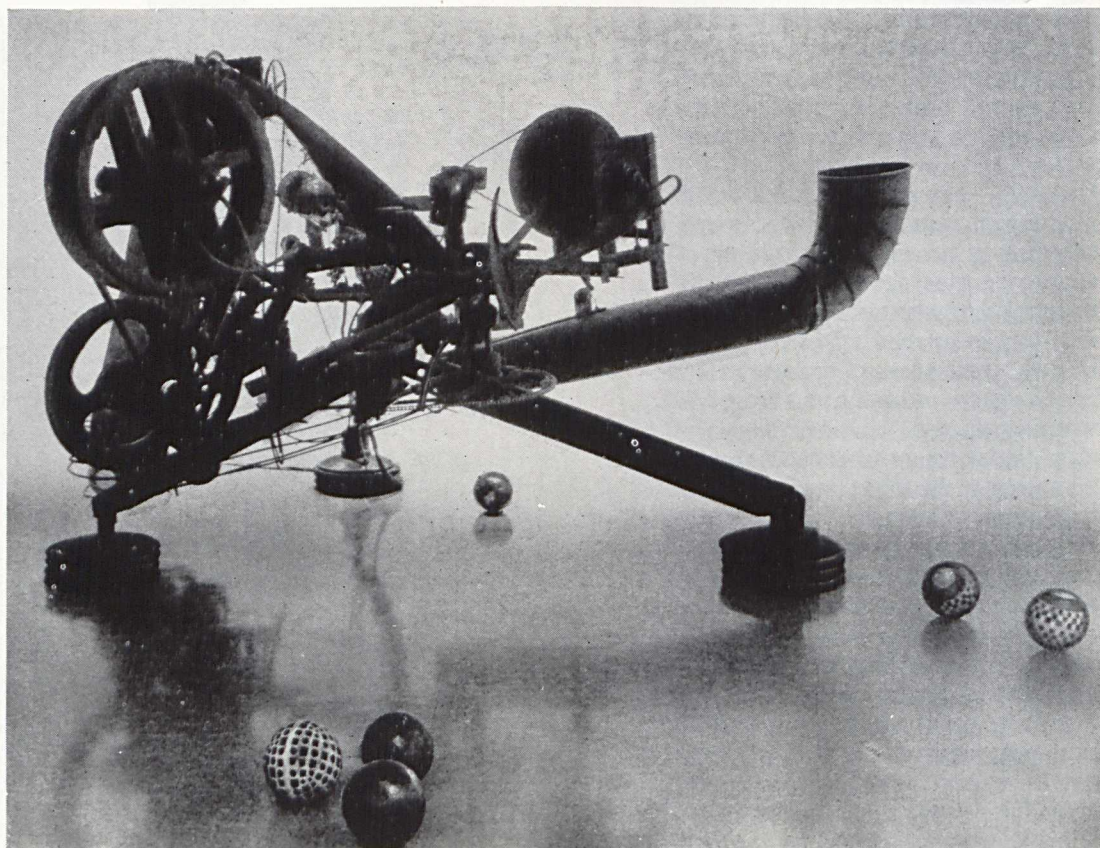
Методология поп- и оп-арта,



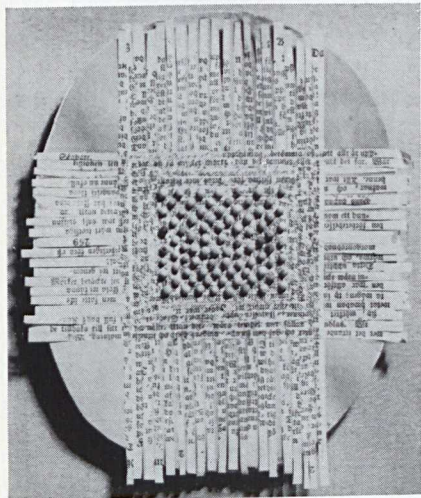
Лауридс, Замп,
Пинчер.
Дриessler —
маска из плексигласа,
цветные пленки,
электромотор,
вращающий диск.

Л. Тоуни.
Св. Франциск.
Бумага, дерево.
Нью-Йорк. 1968.

Ж. Тингели.
«Ротоаца № 1».
Железо, дерево,
резиновые мячи,
моторы. 1967.
Мячи выбрасываются
к зрителям,
которые должны сами
«кормить» ими
машину.



кинетизма свидетельствует о том, что художник целенаправленно стремится к полному растворению искусства в жизни. Но при этом образуются порочный круг. Допрашивая и анализируя действительность, художник не находит в ней моральных и эстетических ценностей. Не найдя таких в жизни и в самом себе, он последовательно отказывается утверждать их в искусстве, в то же время неуклонно совершенствует приемы его активизации. Он доходит до крайней точки — конструируя произведение из тех же неизменяемых элементов, из которых состоит действительность, добивается почти полного «слияния» ее с искусством. Но добившись этого, он принципиально ничего не вносит в эту действительность. Иными словами, если абсурдна жизнь, то абсурдно и произведение искусства, порожденное



ею. Но если искусство так же абсурдно, как и действительность, то незачем ему существовать в иной, отличной от жизни форме, естественнее искусству войти в действительность, раствориться в ней, абсолютно ничем ее не изменяя, и этим добровольным актом закончить свое существование. В поп-, оп-, минимал-арте и кинетизме нашел свое ярчайшее воплощение трагический парадокс современного западного искусства: призыв к полному и принципиальному бездействию максимально активными средствами.

¹ Еще не имеющее четкой доктрины соединение принципов кубизма, пуристской абстракции и поп-арта.

² Ответ художника Агама на анкету Левека-Гателле во французской газете «Ар», № 1014, 22—28 сентября 1965.

³ См. «Studio International», 1965, September, p. 126.

Выставки монументального искусства — какими им быть?

В. Толстой

В организации выставок монументального искусства есть свои объективные трудности, вытекающие из самой природы монументального искусства. Произведения монументального искусства предполагают не единовременный, а пространственно-временной характер восприятия. Эти специфические особенности монументального искусства входят в известное противоречие с традиционными приемами экспозиции, сложившимися применительно к станковым видам изобразительного искусства. На выставке монументального искусства многое приходится домысливать, «держат в уме», не довольствуясь непосредственными впечатлениями. Ведь каждый памятник или роспись до конца можно понять лишь во взаимодействии с другими произведениями, составляющими ансамбль. Глядя на фото или модель, нужно вообразить себе реальные масштабы этого произведения и то, как оно «живет» в природе, воплощенное в определенном материале. На выставке же монументальные произведения могут быть показаны лишь в виде фрагментов, эскизов, макетов, а то и просто черно-белых фотографий. Это, в сущности, не сами произведения, а лишь более или менее удачное напоминание о них. Но именно по таким напоминаниям и фрагментам зрителю приходится составлять представление о самом произведении и о среде, для которой оно предназначено. Для того, чтобы показать все это в рамках одной экспозиции, очевидно, нужно найти какие-то особые условия.

Какие же главные задачи должны решать выставки, посвященные содружеству монументального искусства и архитектуры?

Прежде всего, нужно стремиться показать все эти искусства возможно ближе к тому, как они существуют в действительности, то есть во взаимодействии между собой, в правильном масштабном и пространственном соотношении с человеком, который воспринимает эти произведения постепенно, по мере движения в том реальном пространстве, которое организуется средствами монументального искусства и архитектуры. Чтобы приблизиться к такому естественному восприятию объекта, нужно призвать на помощь некоторые технические новшества, применяемые при организации крупных общегосударственных и всемирных выставок. Это большие цветные и стереоскопические диапозитивы, дающие представление о цветовой и фактурной трактовке монументального произведения в его взаимодействии с окружением. Далее — это серии автоматически сменяемых диапозитивов, кино- и телеустановки, позволяющие познакомиться с тем или иным монументальным объектом последовательно, с различных позиций обзора — так, как он, собственно, и открывается зрителю в природе. Этой же цели может служить и полиэкран, который дает возможность одновременно показать общий вид, планировку, различные ракурсы и детали данного ансамбля.

Для того, чтобы зритель мог воочию представить себя находящимся внутри данного архитектурного пространства, понять масштабы и пропорции сооружения, в экспозиции может быть с успехом применен и недавно изобретенный, но уже хорошо известный архитекторам метод рассматривания макета сооружения через специальное оптическое устройство, позволяющее увидеть его в натуральную величину. Если же позволить себе пометать об экспозиционных возможностях ближайшего будущего, то нельзя не сказать о тех перспективах, которые открывают здесь достижения современной физики — в частности, голография с ее методами преобразования световых волн.

Запись, сделанную, скажем, рентгеновскими лучами, можно «прочитать» видимыми, причем изображение окажется увеличенным во столько раз, во сколько длина «читающей» световой волны больше длины «записывающей». Голограмму, сделанную локатором, тоже можно воспроизвести видимым светом, причем здесь получается соответственно уменьшенное изображение. Голография может видеть и сквозь непрозрачные преграды, лишь бы они не поглощали, а рассеивали свет. С ее помощью можно, например, показать любой интерьер во всей его целостности — так, как будто бы мы рассматриваем его сквозь прозрачные стены. Если осветить «записанное» на специальной фотопластинке изображение световым пучком, голограмма «вспомнит» это изображение и восстановит его во всей красе и объемности, подобно призраку или миражу. Такой метод «фантомного изображения» разрабатывается, в частности, у нас в Дубне. Множество голограмм могут сосуществовать на одной фотопластинке. Для записи каждого нового объекта меняют лишь угол записывающего луча и под тем же углом пускают луч при восстановлении изображения. Нужно ли говорить, какие возможности это открывает для экспозиции самых различных архитектурно-художественных объектов, расположенных в различных местах и потому обычно трудно сопоставимых друг с другом?

Перспективы, открываемые голографией, — лишь один из примеров того, как новейшие научно-технические достижения могут в корне изменить характер и методику выставочной экспозиции таких трудных для показа объектов, какими являются монументальное искусство и архитектура.

Однако это не значит, что в погоне за новшествами можно отбросить все то ценное, что уже утвердилось в традиционных экспозициях и, в частности, нашло применение на Всесоюзной юбилейной выставке монументального искусства в Манеже.

Следует отметить, например, художественную эффективность крупных фотоувеличений, особенно для создания нужного эмоционального фона для предметных экспонатов — моделей памятников, фрагментов скульптуры, мозаик и т. д. Удачным оказалось также сочетание изобразительного материала с краткими выразительными текстами документального характера, в которых раскрывается смысл и направленность той или иной группы экспонатов.

Первостепенную роль в экспозиции играют произведения (или их фрагменты), выполненные в материале, задуманном автором. Разнообразие фактур, красочность и «реальность» этих экспонатов, естественно, сразу же привлекают к себе внимание зрителя. Вот почему светозарные витражи, мягкие и сдержанные по колориту гобелены, фрагменты фресок, богатые по своей фактуре керамические панно и мозаики, энергичная по светотени металлическая чеканка, грубоватая фактура скульптур из камня создают в экспозиции необходимые художественные акценты. Нужно только умело пользоваться этим средством и делать такие художественные акценты лишь на тех вещах, которые по своей идейно-художественной значимости действительно важны для общего замысла экспозиции.

Учитывая уже имеющийся опыт, можно заключить, что по характеру и приемам экспозиции выставки монументального искусства ближе к выставкам предметным, комплексным (типа общегосударственных), нежели к традиционным художественным.

Для выставок монументального искусства и архитектуры очень важен хорошо продуманный экспозиционный план — своего рода режиссерский сценарий выставочного показа как каждого крупного объекта, так и последовательности их осмотра. Ведь чем труднее и разнообразнее сам материал выставки, тем более жесткой и целенаправленной должна быть система его показа. Здесь неприемлема характерная для большинства выставок живописи свободная планировка, позволяющая бродить по залам и выбирать то, что больше нравится. Для устроителей экспозиции монументального искусства очень важно обеспечить наиболее благоприятные — то есть приближающиеся к натуре — условия его восприятия зрителем. Для этого-то и нужен всесторонне продуманный план экспозиции.

Другой серьезный урок, который следует учесть при организации выставок такого рода, состоит в том, чтобы не стремиться к всеобъемлющим показам. Прежде всего, следует отделить задачи ретроспективного обзора достижений монументального искусства и освоения мирового наследия в этой области от осмотра текущего состояния нашего монументально-декоративного искусства во всем многообразии его художественных устремлений, местных особенностей, видов и жанров. И то, и другое очень важно для нас, но соединение этих задач в одной экспозиции невольно толкает к беглости и поверхности показа. Смотры монументального искусства должны проходить регулярно, но не слишком часто, скажем, раз в 3 года. Причем, это могут быть не обязательно всесоюзные выставки, но и смотры монументально-декоративного искусства какой-нибудь группы республик или больших территориальных зон РСФСР. Могут быть и смотры по важнейшим видам и жанрам монументально-декоративного искусства — по таким, например, темам, как синтез искусств в ансамблях советских городов и сел, памятники и мемориальные ансамбли, синтез искусств в общественных интерьерах и т. д. Одной из самых важных в ряду таких тематических выставок мог бы быть смотр того, что сделано нашими скульпторами, художниками и архитекторами по увековечению подвига советского народа в Великой Отечественной войне. Это была бы поучительная экспозиция произведений монументальной живописи, скульптуры и архитектуры, приуроченная к 25-летию нашей победы над фашизмом.

Периодические выставки, показывающие современное состояние нашего монументального искусства, смотры отдельных его национальных отрядов и жанровых разновидностей предполагают также показ важнейших конкурсных работ и наиболее интересных проектов ближайшего будущего. Это позволит показать общую направленность развития нашего монументального искусства. Такие выставки дадут конкретный, живой материал и для серьезного профессионального разговора, и для общественного обсуждения актуальных вопросов монументального искусства.

Енисейские изваяния

А. Липский

На среднем Енисее охрой на скале (у устья реки Хан Тэгира в Саянах) и контррельефом (петроглифы Оглахты) повторен один и тот же мотив солнца. Интересно, что солнце в обоих случаях изображено

гана около улуса Онхакова в среднем течении Абакана и в качестве простеночного камня тагарского погребения у улуса Чаркова на Уйбатском предгорье. Примечательно, что во всех случаях плиты с изобра-

этапе почти исчезают изображения на плоскости и появляются изваяния — сначала со слабым, а затем все более глубоким рельефом. С усилением барельефа на изваяниях остается всего один луч, извиваю-



Фрагмент плиты с изображением солнцеобразного божества.



лишь в четверть диска и несколько растянуто по горизонтали — таким его видят люди, когда оно едва появляется над горизонтом. Оба рисунка, отделенные один от другого расстоянием в 300 километров, принадлежат одной эпохе, хотя и выполнены разными техническими приемами. Действовали, очевидно, одни и те же религиозные представления.

Мы встречаем тему солнца и в далеких от Енисея долинах и предгорьях — на тонких песчаниковых плитах в погребениях афанасьевской культуры энеолита (могильник Тас хазаа в 80 километрах от Енисея), на стенке тагарского кур-

жением солнца использованы как строительный материал — изображения уже не почитали. Но это не значит, что культ солнца отжил, исчез в скульптуре энеолита — он слился с более древним культом праматери, хранительницы душ человеческого потомства, и получил свое выражение в искусстве изваяний.

Диск солнца, обрамленный лучами, постепенно утрачивает их. Так, на скале Оглахты их 23, на плите у села Онхакова — 21, у улуса Чаркова на Уйбате — 16, на речке Аскиз у устья Базы — 11, у устья реки Тёи — 5; подавляющее большинство изваяний имеет только по три луча. На этом

щийся в виде большой змеи по ребру стелы; у головы этот луч-змея расширяется, и личина изваяния как бы превращается в голову змеи.

Животворные лучи солнца, проникающие всюду, для людей каменного века были подобны змее, способной проникнуть в самые недоступные места. Вот почему лучи солнцеобразного божества близ улуса Тазмина изображены в виде множества маленьких змеек вокруг лица изваяния, вот почему по телу божества и рядом с ним на плите изображены змеи, а хакасские шаманы матерчатые жгуты своих костюмов называют «чилан» — змея.

«Аба» — обелиск у улуса Аёва

«Кюзе» — менгиры в Ульбантской степи.

Обитатель земель по среднему Енисею, чья жизнь нередко находилась в прямой зависимости от тех или иных животных, считал быка, барана, оленя своими родичами. Этим и были обусловлены возникшие в глубокой древности представления об «изваях» — хранителях душ (овечьих, коровьих, оленьих).

Изваяние Биджинского барана найдено и впервые описано экспедицией финских историков еще в 1887 году, но оно было так плохо ориентировано, что потребовались зоркие глаза местных школьников, чтобы отыскать его в степи. И вот, когда с помощью уча-

Упрочение матриархата на Енисее отражено в изобразительном искусстве той поры. Господствующее место заняло изображение беременной женщины — символа рождающих сил природы.

Вера в могущество этих изваяний сохранилась у хакасов до последнего времени. Вот эпизод 50-х годов: — У каменных изваяний какое-то моление. Поглядите, — сказала мне сотрудница музея.

Действительно, во дворе у древних изваяний, перед Хуртуях тас — каменной «старушкой-бабушкой» — я увидел молодую женщину, стоявшую с небольшой деревянной мисочкой в руках. На земле — берестяные тески с пищей, с араком — молочной водкой, с абырты — хлебным напитком, ставшим уже ритуальным. Рот каменной старушки был

ко старых мужчин и женщин, опрошенных порознь, ответили одно и то же: «так делали наши старики». И потом, когда скот был принесен в жертву, свежей кровью брызгали в сторону солнца, а затем в сторону холма, на котором стоял кузе. И бульон, сваренный из мяса жертвенных животных, прежде чем разлить по чашкам и подать старейшим, а потом и прочим участникам пира, налили в миску и ложкой брызгали им в сторону востока и в сторону обелиска.

Становление патриархата на Среднем Енисее, происходившее в условиях возникновения скотоводства и при весьма медленном изживании норм материнского рода, в скульптуре выразилось в сохранении элементов женской фигуры.



щихся старших классов 1-й школы Абакана я выкапывал это изваяние, чабан — старый хакас, пасший неподалеку овец, чуть было не пустил в дело кнут, чтобы не дать увезти изваяния.

— Увезешь кузе, — сказал старик, — у нас овцы плохо плодятся будут...

У хакасов бывало представление о родовой принадлежности к тому или иному виду животных и птиц: «пуур» (волк), «хамнос» (выдра), «карга» (ворона). Хакасский фольклор знает много преданий о происхождении разных групп населения от того или иного животного или птицы — пережитки тотемизма.

обильно смазан салом и пищей. От чашки, которую держала молодая женщина у рта изваяния, несло острым запахом араки.

За оградой музея собралось уже значительное количество прохожих, с любопытством глядевших на происходящее.

В 1954 году мы с антропологом В. Алексеевым видели, как в низовье речки Тёи (левый приток Абакана) устраивали «той» — моление по поводу окончания уборки хлеба в колхозе. Организовали его не в селении, где жило большинство участников празднества и где находились правление колхоза и сельский магазин, а в трех километрах от улуса, вблизи холма, на котором стоял кузе-менгир здешних мест. Здесь и собрались колхозники-хакасы, жители соседних селений, сюда привели подлежащих закланию жертвенных животных. На мой вопрос, почему здесь, на диком месте, а не в улусе устроили той, несколь-

Вместо головы тотема как ведущего элемента скульптуры (вспомним изваяние «Биджинского барана») на новом этапе обелиск венчает женское лицо, появляется женский нагрудник типа нагрудника «лелу» нанайцев или тунгусов, но с изображением личины.

Развивающееся скотоводство требовало передвижений, а массивное изваяние перевозить было невозможно. Это и вызвало появление миниатюрных, сравнительно с монументами, изображений только одной «головы» с личиной на ней и с элементами тотема — рогами и ушами быка, названное «кузе палазы» — дитя, ребенок «кузе». Примечательно,

Автор за обмерами изваяний в междуречье Тёе и Таймына.

что тыльная сторона этого изваяния отшлифована, точно о нее долго и усиленно терлись. Когда патриархат на Енисее упрочился, в скульптуре исчезли женские признаки и следы татуировки и раскраски, стала преобладать подчеркнутая «мужевидность» лиц. Сейчас очень редко удастся найти древние изваяния на исходном месте их установки. В ту далекую пору они стояли лицом к востоку на холме, господствуя над речной долиной и над простором степей. Одно из изваяний стояло у перевала через невысокий хребет, подле древней тропы из бассейна реки Тёй в бассейн Таштып. С большим трудом добрались туда на грузовике.

ван в приплоде, в обилии кормов, а все это, по его вере, зависит от «таг ээзи» — хозяина здешних гор, воплощенного в этом изваянии.

Что и говорить, лучшего объяснения дать невозможно. Но это, как и приведенный выше эпизод с устройством праздника у подножья холма, свидетельствует о том, что большинство хакасов являются потомками древнейшего населения этих мест, оставившего нам эти памятники.

Между тем, большинство енисейских изваяний в разное время перемещены пришельцами в Минусинско-Чулымскую котловину: сначала, в первом тысячелетии до новой эры, тагарцами, выходцами из-под Памира, людьми скифообразной культуры, затем,

тельном отношении строителей к этим древним божествам.

*

Енисейские изваяния — неповторимое, самобытное искусство и, говоря об особенностях их изобразительного языка, необходимо прежде всего отметить разнообразие технических приемов — здесь и круглый барельеф, и почти сливающийся с фоном рисунок, — а также условность, схематичность изображений наряду с повествовательной сложностью. Одновременно с реалистическим изображением животных как средством магического воздействия (этот раз-



Я был поражен видом верхней части изваяния: три широких луча над личиной были обильно покрыты свежерастертой земляникой. На мой вопрос, кто же мог «угощать» изваяние, если тропа труднопроходима, мой проводник В. Сунчугашев, учитель из ближайшего селения, ответил:

— Кто бы ни проходил здесь, обязательно угощает кузе тем, что у него есть. Сейчас зреет земляника.

— Но тропа малопроходима, кто же мог так обильно и едва ли не сегодня сделать это? — спросил я.

— Очевидно, пастухи, которые пасут овец на склонах этого хребта.

— Но мы сделали большой пробег вдоль хребта, — не унимался я, — и нигде не видели овец.

— Э-э... овцы могли уже перейти на другой склон хребта, да и не обязательно они здесь, — отвечал проводник. — Пастух заинтересован в угощении кузе, а не овцы. Он отвечает за целостность стада, он заинтересо-

ван в VIII веке, кыргызами, выходцами из областей по ту сторону Тянь-Шаня, господствовавшими на обширной территории, включавшей и Средний Енисей.

Тагарцы, возводя надмогильные сооружения, в известной степени копировали в них свои жилища, стенки которых закреплялись в пазу угловых и простеночных столбов. В качестве таких «столбов» использовались нередко древние изваяния.

Позже то же самое делали и кыргызы на своих погребениях. И те, и другие завоеватели нередко устанавливали камни с изваяниями «ногами вверх», что свидетельствует о непочти-

дел искусства Среднего Енисея остается за пределами настоящей статьи) все более значительное место в искусстве ранней поры энеолита занимает изображение солнца, изображение женщины-праматери, прародительницы, носящее признаки тотема.

Но самой характерной особенностью енисейских изваяний является их органическая связь с природой — с камнем и ландшафтом. И это неслучайно. Даже современные хакасы в их старшем поколении сохранили древнейшее предание о хозяйке горы гор — Таг ээзи. Нередко представление о Таг ээзи настолько слито у хакаса с мыслью о духе го-

Дворик Абаканского музея.

Солнцеобразное божество из улуса Тазмин, на груди — «пого» — нагрудник хакасской свахи.

ры, что еще совсем недавно гора рисовалась ему живой, в скале хакас мог увидеть человеческий облик — для этого достаточно было детали.

Вот почему нет ни одного изваяния, где бы голова была отделена от тела камня «цезурой» шеи. Везде, во всех известных случаях, голова во плоти камня, неотъемлема от блока монолита — как Таг ээзи от горы. В этой вере в генетическую связь женщины-праматери с природой — смысл енисейских изваяний.

Интересен и следующий момент в композиции енисейских изваяний: они не стоят «на ногах», они «прорастают»

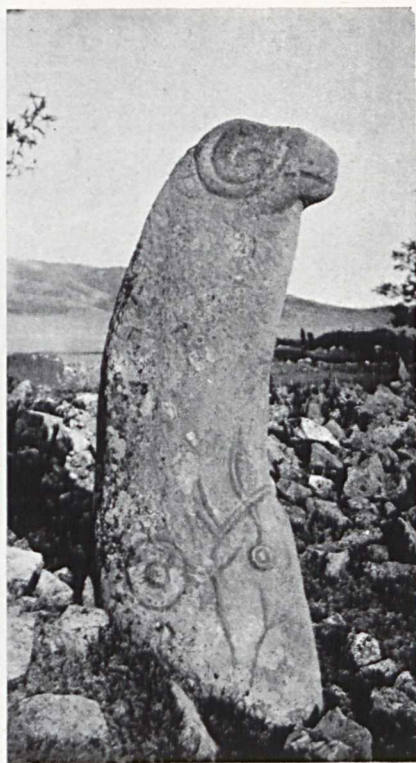
созидателя свидетельствует об определенных законах общественного бытия и поисках красоты. В этом — эстетическое и историческое значение изваяний Среднего Енисея как памятников искусства.

*

Моя практика изучения енисейских изваяний дает основание утверждать, что мы не знаем многого, что вложено в них древними скульпторами. Уровень современных знаний иконографии произведений древнего искусства находится на той стадии, когда каждое неизвестное изваяние открывает совершенно новые элементы, заставляет по-иному

Еще совсем недавно выводили енисейские изваяния из Китая и роднили их с китайским Тао-тэ. Теперь же, на основании собранных мною памятников, установлена оригинальность и уникальность этих изваяний и несравненно большая сложность их.

Наконец, совсем недавно профессор А. Окладников на примере сакачи — алянских петроглифов на Амуре — показал близость их енисейским личинам, а последние имеют ряд аналогий в раскраске лиц эскимосских женщин и нашего и американского Берингоморья. Этот факт с большой долей убедительности показы-



из земли, как бы питаясь ее соками.

С изменением общественных отношений, с упрочением матриархата изменялись и религиозно-психологические представления. Ранние изображения не были просто отброшены, в древности жизнь и искусство были подчинены определенным закономерностям. Ното примитивизм, ставший, благодаря труду, обладателем дробника, копы с каменным наконечником, каменного топора, познавший шлифовку и сверление, уже не был беспомощен, не был подавлен природой. И памятники даже самого раннего периода формирования человека как творца,

понимать то, что казалось известным.

Еще совсем недавно профессор С. Киселев считал, что только четыре изваяния — женские, все же остальные — мужские. Сейчас, в результате накопления новых фактов, мы говорим, что все изваяния женские и только одно, резко отличное, мужское.

Еще совсем недавно все изваяния Среднего Енисея датировались карасукской культурой, то есть эпохой расцвета бронзы, но потом некоторые из них были отнесены к более раннему времени — андроновской культуре. Теперь они датируются значительно более ранним периодом.

ваит связь с ними раскраски лиц некоторых индейцев. Все вышеизложенное придает собиранию енисейских изваяний, их охране и изучению актуальное значение.

Степи и предгорья Среднего Енисея являются сокровищницей этих уникальных произведений древнего искусства. Говорить об особой ценности этой части нашей страны можно и должно. Бассейн Среднего Енисея — единственное в мире место, где собраны в таком количестве произведения исхода каменного века. Они древнее изваяний острова Пасхи и несравненно более сложны композиционно и иконографически.

Изваяние барана на кыргызском могильнике Усть-Бур.

Солнцобразное божество из улуса Анхака-ова на р. Аскыз.

Беда в том, что эти памятники находятся в степи, под открытым небом, и им грозит гибель, даже тем из них, которые стоят во дворе Хакасского областного музея в Абакане. Современная колхозная и совхозная молодежь в почтительном отношении людей старшего поколения к изваяниям видит пережитки религиозного культа и старается бороться с ними... уничтожением этих изваяний.

Формально, казалось бы, все обстоит благополучно. Время от времени Областной исполнительный комитет Совета депутатов трудящихся принимает решения об улучшении дела охраны исторических памятников, иногда привлекает к ответственности виновных, и вот уже минул год, как создано Областное общество с теми же задачами, а автор статьи — ответственный секретарь его. Однако охрана памятников остается все в том же катастрофическом состоянии.

В декабре 1966 года горкомхоз Абакана уничтожил на окраине областного центра большой могильник первого тысячелетия до новой эры, несмотря на протесты общественности и выступления областной газеты. Мы имеем несколько сигналов с мест об опрокинутых изваяниях, об угрозе, нависшей над ними, но их невозможно вывезти: автомашина музея пришла в полную негодность, а на поездку с грузовым такси, при необходимости затраты нескольких дней, у музея нет средств.

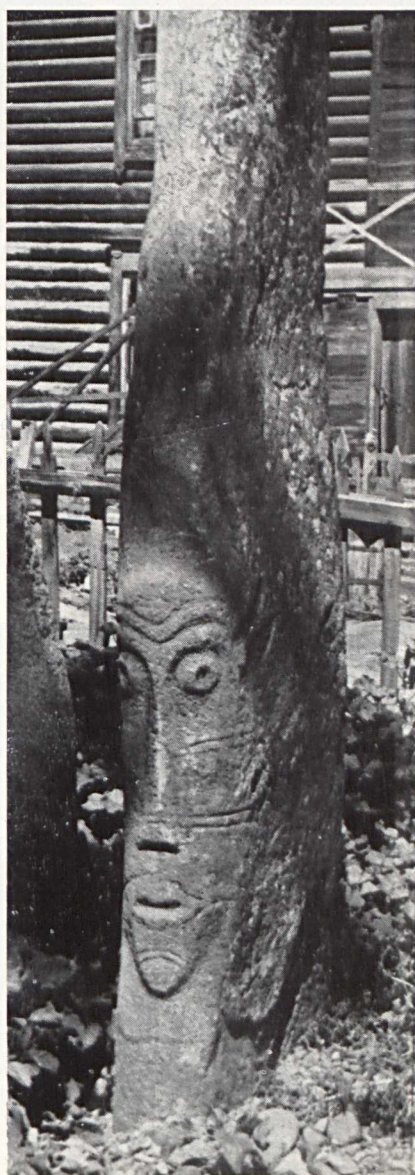
В статье рассказано лишь о небольшом числе изваяний, взятых в соответствии со схемой общественного процесса в неолите и энеолите: в степях и предгорьях Минусинской и Чулымской котловин находится еще 28 учтенных изваяний, безусловно, есть и другие, о чем свидетельствуют ежегодные сигналы. Этим древнейшим памятникам — и тем, что собраны, и тем, что еще остаются в степи, — грозит гибель. Необходимы срочные меры к их защите. И я обращаюсь со страниц журнала к общественности: необходимо спасти эти единственные в мире памятники. Это важно и нужно науке и культуре.

«Топпи» —
изваяние во дворе
Абаканского
музея.

«Ахмаргинское»
изваяние
с р. Абакан.

Тотемное изваяние.
Село Ишра,
бассейн
Ишринских озер.

Изваяние
с атрибутами
олени с р. Есь.



Два типа архитектурного проектирования

А. Сикачев

В психологии стала уже классической задача: как с помощью шести спичек составить четыре равносторонних треугольника. Для многих эта задача представляет значительную трудность, а большинство людей вообще не в состоянии самостоятельно ее решить. Дело в том, что все, как правило, пытаются решить эту задачу, раскладывая спички на столе. А в плоскости эта задача просто неразрешима. Ее можно решить лишь «выйдя из плоскости», построив объемную фигуру—тетраэдр. Казалось бы, просто, однако именно этот маленький шаг—выход из плоскости—зачастую оказывается непреодолимым. В чем же здесь дело?

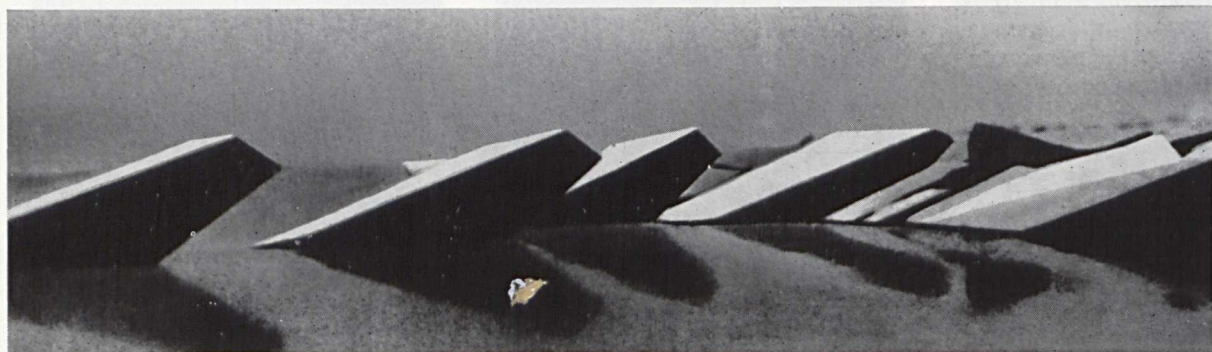
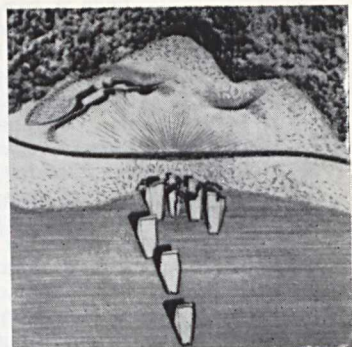
ческого») мышления, своего рода «выхода из плоскости».

В любой области человеческой деятельности при решении любой задачи условия ее оговариваются не полностью. При этом существует много ограничений, которые лишь предполагаются. Обычно это то, что в данный промежуток времени кажется очевидным, само собой разумеющимся. Эти условия составляют первичные «кирпичи», которые определяют в каждый конкретный момент основу, костяк данной области деятельности. Однако, как показывает история науки, в процессе развития знания наступают такие моменты, когда решение невозможно без отбрасыва-

ча неправильно составлена — в условии не сказано, что можно выходить из плоскости. Но ведь в условии не говорится, что этого делать нельзя! Это ограничение решающий поставил себе сам.

Нечто подобное встречается и в работе архитектора.

Наиболее наглядно это можно проиллюстрировать на примере архитектурных конкурсов. Обычно при объявлении конкурса участникам выдается определенное задание, иногда довольно четкое и подробное. Можно сказать, что само по себе задание и есть наиболее творческая часть будущего архитектурного проекта, и чем подробнее оно составлено, тем меньше возможнос-

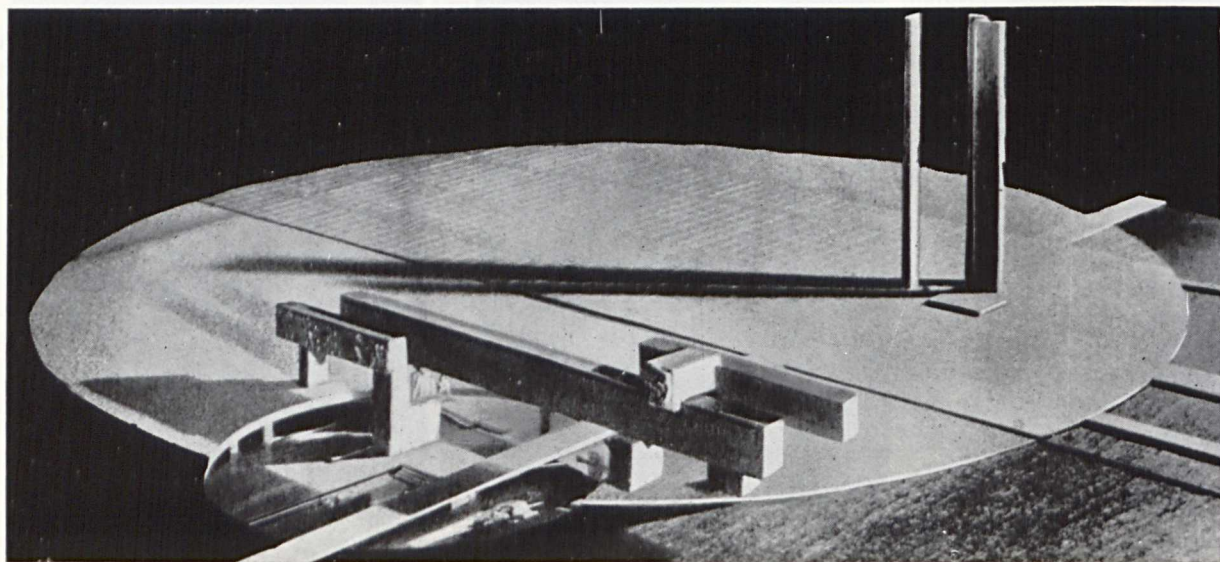


Конкурс на монумент в честь победы на Плайя Хирон. 1963. Первая премия. Архитекторы Бочевска, Будзински, Домански Мровец, Шимански (Польша).

Приступая к решению любой задачи, человек опирается на свой предыдущий опыт, то есть пытается решить ее теми способами, которые ему уже известны. В том то и смысл накопления опыта, что он позволяет не решать каждую задачу заново. Однако существует целый ряд задач, решить которые «стандартным» путем невозможно, они требуют «нестандартного» (или, как говорят психологи, «твор-

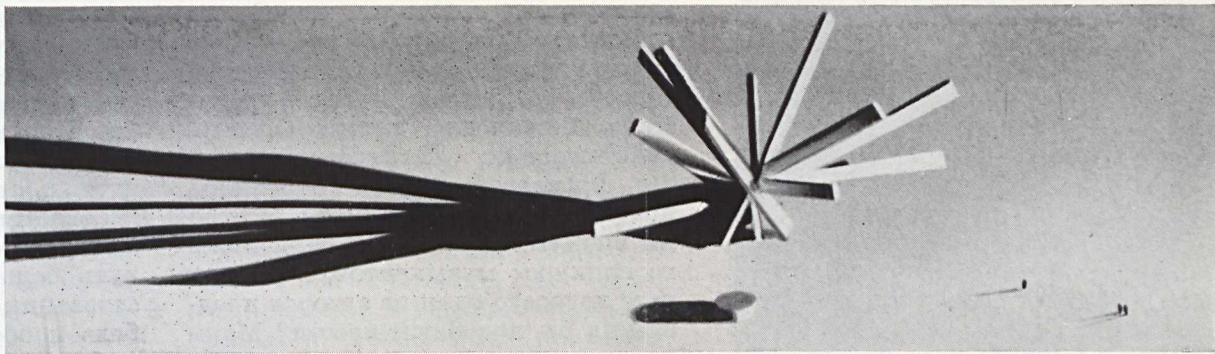
ния некоторых аксиом и замены их новыми. Психологически процесс тот же самый, что и в приведенной выше задаче о шести спичках. Решение многих задач до этого требовало располагать элементами на плоскости, и человек подсознательно считает, что и здесь надо решать задачу обязательно в плоскости. А некоторые из нерешивших, после того как им сообщают решение, даже заявляют, что зада-

тей у авторов для творческого решения. Как отмечают известные исследователи психологии творчества А. Ньюэлл, Дж. С. Шоу и Г. А. Саймон, одним из существенных признаков творческой работы является то, что «поставленная проблема первоначально смутна и плохо определена, так что одной из задач является формулирование самой проблемы». Поэтому наиболее интересны архитектурные конкур-



Конкурс на монумент в честь победы на Плайя Хирон. Третья премия. Архитекторы Алымов, Маслов, Михайлов (СССР).

Конкурс на монумент в честь победы на Плайя Хирон. Вторая премия. Архитекторы Билиоли, Пентеадо, Де Баррос Камарго (Бразилия).



сы с минимально конкретизированной программой.

Одним из таких архитектурных соревнований был международный конкурс на проект мемориала великому физика нашего времени Энрико Ферми. Все участники предусмотрели в своих предложениях либо монумент в виде какой-нибудь пластической формы, либо возложили функции символа на само здание мемориального музея. И лишь один автор — архитектор Найт — совершенно по-иному подошел к решению задачи. Вот как иронизирует по поводу проекта Найта видный американский художественный критик Фитч:

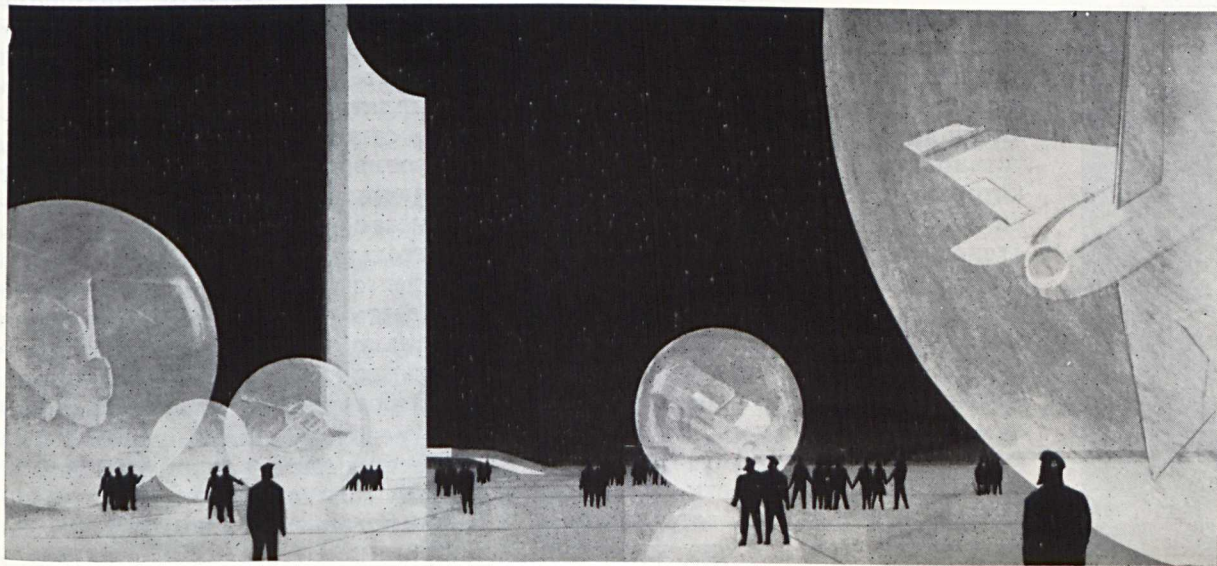
«Удивительное дело — в этом проекте автор использовал символы, которые невидимы. Ни скульптура, ни живопись, ни даже собственно архитектура мемориальной аудитории не призваны увековечить упомянутого физика. Эта функция должна незримо выполняться группой из 48 колоколов, музыка которых, как отмечает жюри, «будет способна проникать в душу гораздо большего количества людей, чем это было бы возможно сделать с помощью только зрительных средств... Эта блестящая идея использования звука как объединяющего принципа создала самый красивый и величественный мемориал, который особенно хорош тем, что он достигает единства Искусства и Науки».

Интересно проследить далее полемику Фитча с жюри, присудившим Найту первую премию, поскольку эта дискуссия выходит далеко за рамки обсуждения конкретного проекта. Существуют определенные границы, переступать которые нель-

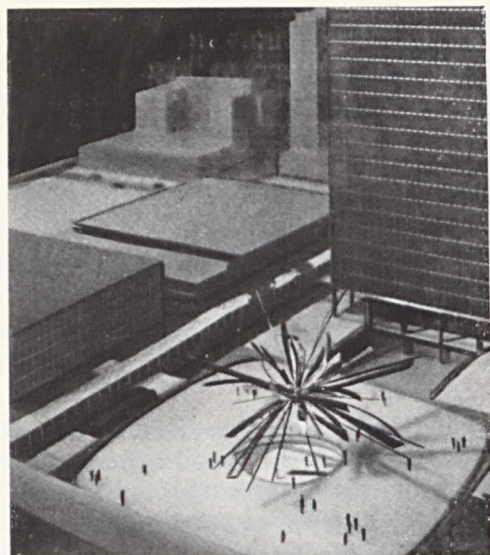


зя, утверждает Фитч. Нет таких незыблемых границ — считают члены жюри во главе с одним из крупнейших архитекторов современности Мис ван дер Роэ. Фитч продолжает:

«...Было бы полнейшим абсурдом отрицать, что звук может являться носителем некоторых концепций символической выразительности не менее успешно, чем зрительные средства выражения. Наполеон может быть увековечен музыкой бетховенского концерта так же, как и архитектурой Шалгрена. Таким образом, было бы не совсем правильно осуждать использование Найтом звука как «объединяющего принципа» в его проекте, однако позволительно задать вопрос: конкурс Ферми — архитектурная или музыкальная композиция? Этот вопрос неизбежно возникает, когда приведенного в замешательство архитектурного критика просят отозваться о мемориальном символе, который зрительно не обладает выразительностью. Светящаяся мостовая большой площади не нарушается ничем, кроме трех металлических стоек. (Собственно мемориальная аудитория благоразумно зарыта этажом ниже...). Эти стойки могут быть скорее фрагментами, чем группой колоколов, поскольку они даже по форме не напоминают колокола или их языки. Нам говорят, что эта группа колоколов особенно хорошо олицетворяет мемориал, потому что она символизирует «единство Искусства и Науки». Но это звуковая, а не зрительная информация. Проект Найта полностью игнорирует основную функцию мемориала — запечатлеть во вразумительных и, следовательно, трогая-



Конкурс на монумент в честь победы на Плайя Хирон. Архитекторы Сикачев и Лучкова (СССР).



Конкурс на мемориал Ферми.
1957. Вторая премия. Архитекторы
Бокс, Пратт и Пратт.

На стр. 49
Конкурс на мемориал Ферми.
1967. Первая премия.
Архитектор Найт

щих формах некоторых людей или события».

Здесь невольно хочется возразить Фитчу. Функцию увековечения Найт, безусловно, решил. Однако, действительно, архитектурное ли это произведение или музыкальное? Но, с другой стороны, можно ли придумать условия аналогичного конкурса музыкантов, в результате которого один из авторов представил бы подобный проект? Можно наверняка сказать, что такое произведение музыкальное жюри назвало бы не музыкальным, а архитектурным. И так, архитекторы не признают это архитектурой, а музыканты — музыкой. Так что же это на самом деле?

Ответ будет зависеть от того, что мы будем понимать в данном случае под задачей конкурса. Если ею является создание еще одного образца монумента (или музыкального произведения) в принятом смысле слова, то автор, безусловно, уклонился от решения задачи. Однако в данном случае архитектура и музыка не самоцель, а лишь средство увековечить память выдающегося человека. И если целью проекта считать выполнение именно этой задачи, то в таком случае Найт, безусловно с ней справился. В этой связи вспоминаются проекты архитектора Леонидова. Когда читаешь его пояснительную записку к конкурсному проекту памятника Колумбу, просто не верится, что эти слова написаны 40 лет тому назад.

«Памятник, писал Леонидов, должен быть конденсатом всех достижений мирового прогресса, местом широковещания о роли деятеля и о движении мировой истории. Данную цель нельзя свести к «монументу», ограниченному средствами логического воздействия и небольшим кругозором действия». Исходя из подобного убеждения, Леонидов предлагал создать вместо памятника в привычном смысле слова систему информации о том человеке, которого хотят увековечить. Эта система должна была использовать все достижения науки и техники того времени, причем многие из предложенных технических устройств в то время находились в зачаточном состоянии. Радио, «радиозображения на расстоянии», кино и другие средства техники стали в руках Леонидова средствами архитектурными. Он, например, предлагал во всех крупных городах мира на открытых площадях и в исторических музеях установить специальные экраны, на которые с помощью «радиопередачи изображений» (даже само слово «телевидение» еще не получило тогда права гражданства) проектировать историю Колумба.

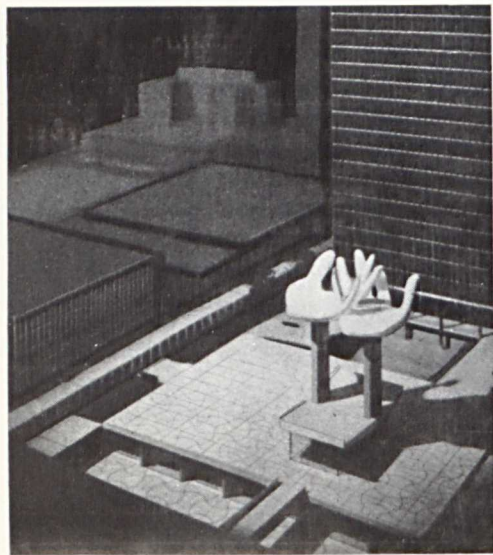
Метод решительного просмотра проблемы отнюдь не является специфичным только для работы над монументами. Подобный подход возможен вообще в любой области человеческой деятельности. В том же проекте Леонидова есть немало творческих находок, не имеющих

отношения непосредственно к проблеме памятника. Например, учитывая жаркий климат места, где предполагалось разместить памятник Колумбу, Леонидов предложил вместо стен мемориального музея пустить струю воздуха, создающую необходимую теплоизоляцию.

Или другой пример. Можно достигнуть больших успехов в совершенствовании жилища, улучшать мебель и оборудование, но при этом мебель останется мебелью, а стены стенами. А можно поступить так, как это сделал английский архитектор Майкл Вебб, который недавно предложил проект «волшебного ковра». Это система трубок, нагнетающих под соответствующим давлением воздух, который поддерживает тело в нужном положении. Трубки могут изменять свое положение, благодаря чему форма невидимой «мебели» становится иной, в зависимости от потребности в настоящий момент. Таким образом, мебель в привычном понимании становится вообще ненужной. Однако Вебб идет еще дальше и предусматривает специальную систему, которая может выпускать из этих же трубок газовую завесу определенной формы, закрывающую человека от внешнего мира и в какой-то степени заменяющую стены жилища.

Как же сравнивать подобные проекты с другими, «традиционно» решающими задачу? Лучше они последних или хуже? Вероятно, ни то и ни другое. Они просто несравнимы, поскольку решают разные задачи. Одни дают новый принцип, а другие — новый пример осуществления уже существующего принципа, то есть совершенствуют старый принцип. Проекты «традиционного» характера — это явления, относящиеся к эволюции науки, техники, архитектуры. А предложения, подобные проекту Леонидова, носят революционный характер. Из этого следует, что оценка тех и других проектов должна производиться с помощью разных критериев. При этом ряд качеств, которые для эволюционного проекта положительны, для революционного являются отрицательными и наоборот. Например, хорошему эволюционному проекту должна быть присуща «законченность», его облик должен вызывать ощущение того, что к нему уже ничего нельзя прибавить, в нем ничто нельзя изменить. Он должен по возможности являться завершением развития существующей концепции. В противоположность этому, для революционного проекта кажущаяся «незаконченность» является положительным качеством. При знакомстве с таким проектом должно возникнуть желание сделать еще несколько новых, более совершенных вариантов по новой концепции. И чем больше возможностей открывает революционный проект, чем сильнее изменяет он наш взгляд на казалось бы привычные и очевидные вещи, тем больше его ценность. Непривычность и зачастую даже

Конкурс на мемориал Ферми. 1957.
Вторая премия. Архитекторы
Джексон, Сольмита и Залевский,
скульптор Нивола.



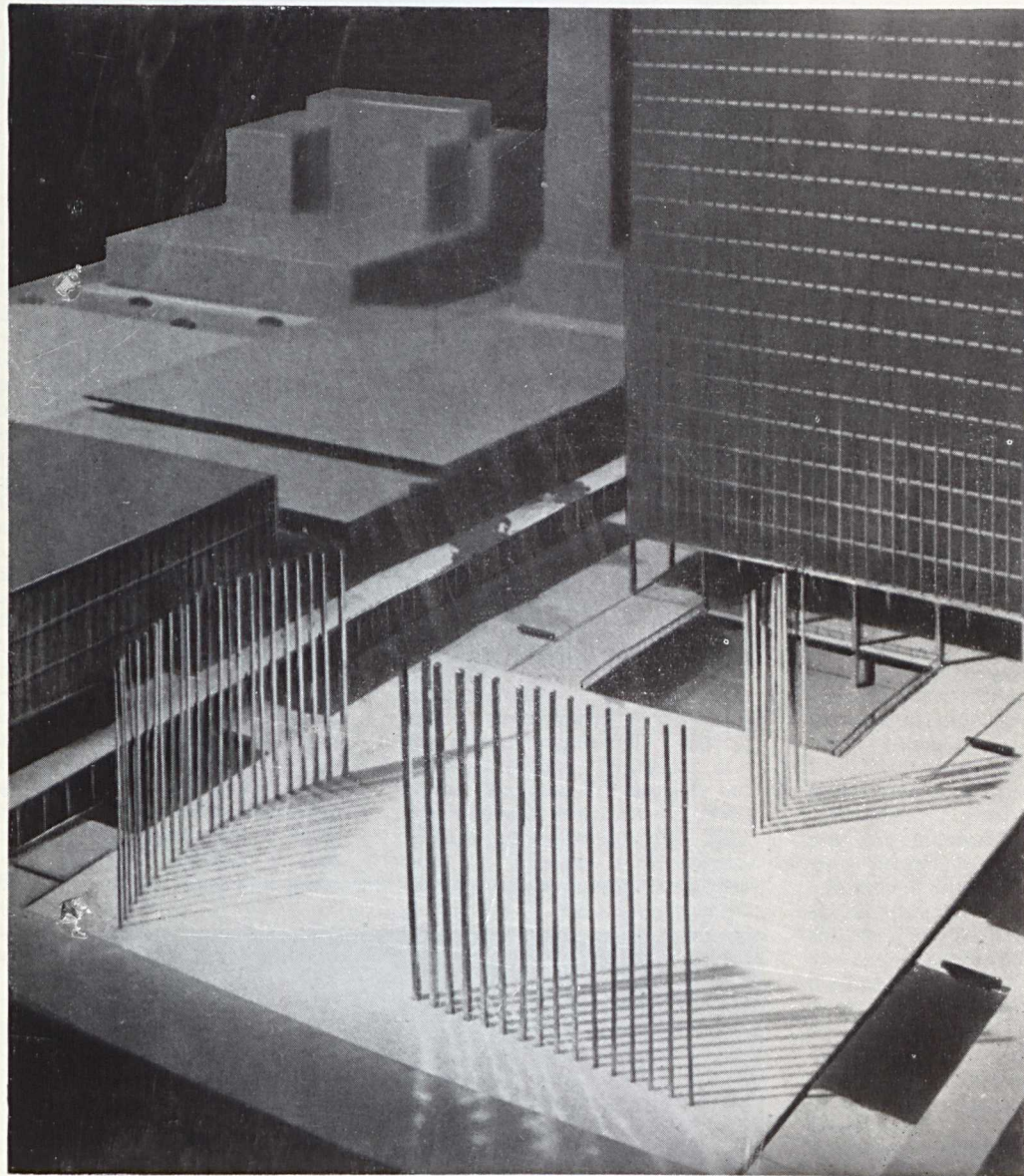
непонятность революционных решений вызывает скептическое отношение к ним со стороны многих людей, считающих подобные предложения либо бессмысленными, либо утопичными. Крупный современный архитектор, ученый и философ Бакминстер Фуллер говорит о том, что существуют «левая» и «правая» науки. «Правая» наука имеет дело с уже проверенным, а «левая» — с еще неизвестным или недоказанным. При этом Фуллер с горечью замечает, что «официально мы поддерживаем и развиваем только «правую» науку. Мог ли Конгресс одобрить миллиардные ассигнования на фантазии? Поэтому миллиарды шли на быстро уста-

рование в неравные условия и не стимулирует стремление к нестандартным решениям. Необходимо понять, что указанные 95 процентов «неудачных» решений не только имеют право на появление, но, более того, совершенно необходимы, поскольку без них не будет и нужных 5 процентов удачных. Имея в виду последние замечания, мне хочется в заключение привести пример из собственной практики, пример, который ни в коей мере не претендует на место среди упомянутых 5% удачных решений, а лишь иллюстрирует еще одну попытку «выхода из плоскости». В 1963 году мне совместно с архитектором И. Лучковой довелось

рых по мере приближения к берегу слабеет и, наконец, они совсем «разбиваются» под напором более мощной силы защитников острова. Авторы других премированных проектов также пытались с помощью тех или иных пространственных форм (хотя и без столь прямолинейного литературного подтекста) выразить идею победы над врагом. Кроме монумента все они запроектировали музей, одни в виде здания, другие врезали его в землю.

Знакомство с описанными выше проектами Леонидова и Найта натолкнуло нас на мысль попытаться несколько видоизменить поставленную задачу. Учитывая, что монумент, музей и эспланада призваны выполнять вполне определенные функции: во-первых, эмоционально воздействовать на зрителя, во-вторых, сохранить информацию и события, и в-третьих, обслуживать надлежащим образом собрания, — мы поставили перед собой вопрос: какие средства (в том числе самые современные) способны наилучшим образом выполнить эти функции? Современные массовые собрания обычно сводятся к контакту одного лица, которое в процессе собрания, разумеется, меняется, с остальными участниками. Для этого все участники должны хорошо слышать и видеть выступающего. С увеличением числа участников этот контакт ухудшается, что привело к появлению микрофона. Что же касается зрительного контакта, то в настоящее время при больших собраниях он почти отсутствует. Поэтому мы предложили нечто вроде зрительного микрофона — гигантский экран, который не только усиливает голос говорящего, но и как бы приближает его зрительно к участникам митинга. Подобных устройств еще нет, хотя в принципе современная электронная техника может после проведения соответствующих научных и технических изысканий выполнить такой прибор. Мы выдвигали такое предложение, исходя из глубокого убеждения, что никакое архитектурное сооружение не может стать подлинным символом могущества человека, не может быть передовым, если оно не является одновременно крупным техническим достижением, не использует последние успехи науки и техники. Больше того, архитектор в ряде случаев может и должен не только использовать уже существующие научно-технические достижения, но и как бы «заказывать» новые разработки в различных областях науки и техники.

Следующей частью нашей задачи было сохранение информации о событиях. Как нам казалось, наибольший интерес в этом смысле представляют предметы, являвшиеся свидетелями и участниками события — оружие, боевая техника и пр. Поэтому эти объекты следует сохранить, «законсервировать» на века, тысячелетия. С этой целью мы вместо музея запроектировали



революционные модификации вчерашних истин, производимые специалистами с докторскими степенями». Эти слова американского архитектора о науке можно в полной мере отнести и к архитектуре.

Не надо бояться, если новаторские проекты будут оканчиваться неудачей. Ведь творческое проектирование сродни поисковым работам в науке. А вероятность нахождения удачного решения в серьезной поисковой работе, как указывает академик Берг, не превышает 5 процентов. А в эволюционной работе вероятность успеха обычно лежит в пределах 70—80 процентов. Подобное обстоятельство ставит революционное и эволюционное проекти-

участвовать в международном конкурсе на проектирование монумента в честь победы кубинских революционных войск на Плайя Хирон. Программа конкурса обязывала предусмотреть три основных элемента — собственно монумент, музей, в котором должны храниться документы о битве и эспланаду — площадь для проведения торжественных парадов, собраний, митингов, демонстраций и пр.

Первая премия была присуждена проекту группы молодых польских архитекторов, замысел которого заключается во вполне определенной литературной символике. Бетонные элементы, находящиеся в воде, олицетворяют интервентов, мощь кото-

Выставка монументального искусства в Киеве

Б. Лобановский

прозрачные шары, в которые навечно запаяны трофейные танки, вертолеты и пр. И опять же такие шары еще никогда не выполнялись, но в принципе они осуществимы.

И наконец, одна из важнейших функций проектируемого сооружения — эмоционально воздействовать на зрителя. Мы решили, что комплекс, состоящий из «зрительного микрофона», шаров и объединяющей их гигантской бетонной плиты, служащей основанием всего сооружения, уже сам по себе достаточно эмоционален и делать кроме этого еще какой-либо монумент в общепринятом смысле слова просто нет необходимости.

Трудно сказать насколько удачно наше предложение, учитывая конкретные условия и тему конкурса. Но во всяком случае мне представляется довольно очевидным, что эволюционное и революционное проектирование одинаково необходимы для развития любой области человеческой деятельности. Если бы все работали только революционно, то человечество никогда не имело бы относительно совершенных продуктов. Нельзя всем заниматься проектированием одних лишь принципов. Без эволюционного совершенствования никому новый принцип не нужен. Но, с другой стороны, и без революционного проектирования прогресс также невозможен, поскольку перед человеком возникают (или точнее, он постоянно сам выдвигает) такие задачи, которые невозможно решить, «не выходя из плоскости».



Зал 20-х—начала 30-х гг.
Часть экспозиции.

Часть экспозиции зала современного искусства.



В. Прядко.
«Троїста музыка»
Дерево. Панно для светлицы
Дворца бракосочетания
в Александрии. 1969.



Республиканская выставка монументального искусства, открытая в Киеве 7 апреля 1969 года, поставила такое количество вопросов и проблем, что их трудно охватить в небольшой статье информационного порядка.

Ретроспективный характер экспозиции уже сам по себе предполагает некоторый исторический экскурс. Перед зрителем более или менее полно раскрываются три четко выраженных этапа украинского монументального искусства. Первый, начатый агитмассовыми оформлениями, росписями и скульптурами революционных лет, заканчивается серединой 30-х годов. Второй охватывает более двух с половиной десятилетий вплоть до конца 50-х годов. И, наконец, третий, связанный с коренным поворотом в области архитектуры, не насчитывает еще и десятилетия. Он для нас наиболее важен и наименее ясен.

Одним из главных итогов выставки явился тот факт, что монументальное искусство 20-х—начала 30-х годов в основном выиграло тяжелую борьбу за свое признание. Строгость, ясное понимание логики архитектурного окружения, четкая живописно-пластическая система, которую долгое время определяли как «излишний догматизм», — все это оказалось на самом деле сильной стороной целеустремленной художественной школы. Остро ощущается ее глубокая связь со временем и его запросами.

Молодые художники принесли в искусство свои жизненные «анкеты», как говорил М. Шехтман, один из талантливых мастеров школы М. Бойчука. Своими произведениями они творили суд над дореволюционным прошлым и остро приглядывались к явлениям современности. Суровые рамки «школы» не сделали их искусство однообразным. Это искусство неповторимо, его приемы нельзя использовать «в готовом виде», но на определенном этапе оно могло послужить своего рода «трамплином» для будущих плодотворных поисков нового.

К сожалению этого не произошло. Только редкие произведения середины 30-х годов (как великолепный гобелен Д. Шавыкина) еще свидетельствуют о проблемах классической традиции школы. В основном монументальное искусство свернуло на иной путь. В нем ничего не осталось от «догматизма», но зато наметился кризис человеческого содержания.

Тщательно, академически переписанный на стену или плафон натурщик в театрализованной позе стал чуть ли не основным «героем» большин-

ства композиций. Собственно говоря, это тоже был «синтез» архитектуры с нарисованными ложноклассическими деталями, с академически робкой живописью и скульптурой.

Отказ архитектуры от ложного украшения, о котором мы так много говорим, на самом деле еще не оказался панацеей от всех бед в области «подлинного» синтеза искусств. Но его реальная польза сказалась хотя бы в том, что он поставил новые вопросы и задачи как перед архитекторами, так и перед художниками.

Новый период действительно в наибольшей степени связан с архитектурой, которая определила сильные и слабые стороны монументального искусства. Трудность его понимания сказалась и на экспозиции, которая отражает процесс с более субъективной точки зрения, старательно обходя молчанием наиболее спорные и порой наиболее значительные объекты. Чем иным, как не «пресловутым субъективизмом» отбора, можно объяснить, например, факт, что на выставке совершенно не представлены: один из наиболее значительных монументальных ансамблей — мозаики Дома культуры завода «Тяжмаш» в г. Жданове, мозаики на торцах зданий на Брест-Литовском шоссе в Киеве (работы художников Э. Коткова, В. Ламаха и И. Литовченко), монументальное панно и рельеф в библиотеке-музее им. А. Гайдара в г. Каневе (живописец А. Захарчук, скульптор Л. Гордиенко), новые работы во Дворце пионеров в Киеве (художники А. Рыбачук, В. Мельниченко) и многое другое. Собственно говоря, это не только обеднило выставку, но и переставило акценты в показе монументального искусства последних лет вообще. Создается ложное впечатление, что разработка серьезных художественных проблем в монументальной живописи чуть ли не завершается широко известными работами середины 60-х годов (киевский аэровокзал в Борисполе, киевский Дворец пионеров, школа в Донецке и т. п.), а позднее наступает некоторый спад, обеднение творческих замыслов. Действительно, показанные на выставке оформления Домов культуры, вокзалов и жилых кварталов, несмотря на их достаточно высокий профессиональный уровень, не идут в сравнение со значимостью и масштабами работ, не представленных на выставке или выполненных ранее. Нельзя считать показательным и оформление интерьеров Киевского университета. Авторам не только не удалось

добиться органического пространственного единства со старой архитектурой, но даже и творческой взаимосвязи между собой. Тяге некоторых мастеров к станковой картине на стене порой сопутствует упрощение и схематизм. Даже на выставке все эти разноплановые и различного художественного уровня работы невозможно было показать вместе. С другой стороны, вызывает удивление, что в экспозиции заняли ведущее место произведения, недостаточно высокие по своим профессиональным качествам (например, работы П. Боечко из Ивано-Франковска).

Отсутствие многих серьезных, пусть и спорных работ, создало также впечатление, что в последние годы в монументально-декоративном искусстве Украины наибольшее место заняли оформления кафе, ресторанов и павильонов автобусных остановок.

Спору нет, это важная и перспективная область монументально-декоративного искусства. Ее дальнейшее развитие непосредственно связано с ростом благосостояния общества и развитием туризма. Хотя следует сознаться, что порой «нашествие» банальных декоративных оформлений вызывает некоторое раздражение. Большое место занимают тонкие стилизации под народную живопись и довольно тактичное использование традиционных росписей хат, предметов обихода и т. п. Это — роспись В. Патыка в львовском театре «Богдан Хмельницкий», работа художников А. Горской, В. Зарецкого, Б. Плакия в ресторане «Наталка» в Киеве, произведения В. Прядко, Н. Медведько, И. Марчука, О. Ронай, И. Левицкой, Г. Довженко, Г. Севрук, А. Гайдамаки и др.

В работе художников Э. Коткова и В. Ламаха чувствуется понимание художественных принципов старинных мозаик (источник в Ессентуках). В то же время встречаются и образцы непродуманного сочетания народных мотивов с заливчатой «модерной» орнаментикой (например, оформление подземного перехода у площади Калинина в Киеве художников А. Ворона и И. Дзюбан). Довольно пестрое впечатление создают многочисленные скульптурные памятники, сооруженные за последние годы. Наряду с новыми значительными произведениями, исполненными внутреннего драматизма, такими, как памятник погибшим воинам во Владимир-Волынском (скульпторы Е. Дзиндра, Т. Бриж), памятник Герою Советского Союза В. Порику в Эннен Лъетаж (скульпторы Г. Кальченко, В. Зноба, архитектор А. Игна-

щенко и ряд других), во многих произведениях еще не изжиты натуралистические тенденции. Непродуманный масштаб памятника подчас нарушает целостность городского ансамбля (памятник рабочим-арсенальцам в Киеве скульптора В. Винайкина).

Весь собранный за последние годы материал свидетельствует не столько о развитии разнообразных творческих индивидуальностей, сколько об отсутствии целостности, единства устремлений, «школы» — в широком понимании этого слова, — которая могла бы обеспечить достаточно высокий художественный уровень.

Современная архитектура оперирует плоскостями бетона и стекла, но однообразный стандарт застройки жилых кварталов порой вызывает удручающее впечатление. Значение и роль экстерьерной мозаики увеличились, но она не поддержана пластикой архитектуры. Дома, украшенные мозаичными вставками «брошками» или стандартными фигурами на торцах в духе журнальных рисунков, переведенных в невообразимый масштаб, ни в какой мере не способствуют «повышению» эстетического качества ансамбля. Только в отдельных работах последних лет заметно стремление найти новый язык экстерьерной живописи, язык больших пластических форм, непосредственно связанных с пластикой и масштабом архитектуры. Но именно эти попытки, правильные в своей основе, в ряде случаев оказались за пределами выставки. Дискуссия, которая необходима, чтобы представить реальные возможности разрешения «проблемы» синтеза в современных условиях, по сути дела не состоялась.

Но, может быть, мы требуем слишком многого от первой выставки. То, что она организована, и громадный материал стал доступен не только специалистам, но всем, кто интересуется проблемами монументального искусства, имеет большое значение для будущего. Отдельные, пусть даже и очень серьезные, недостатки экспозиции не могут преуменьшить этапной роли ретроспективной выставки для развития нашего монументального искусства.

«Кому пролетариат ставит памятники»

(Окончание. Начало на стр. 1 и 27).

Очевидно, в последних числах июля список усиленно обсуждался и дорабатывался. 31 июля «Известия» опубликовали новый вариант списка, содержащий дополнительно 8 имен и в то же время сокращенный в целом с 63 до 54 памятников. Почти все дополнения этого промежуточного списка оказались включенными в его окончательный вариант, который рассматривался Советским правительством накануне, 30 июля. Он озаглавлен:

«Список лиц, коим предположено поставить монументы в городе Москве и других городах Российской Федеративной Социалистической Советской Республики, представленных в Совет Народных Комиссаров Отделом Изобразительных Искусств Народного Комиссариата Просвещения».

Список скреплен подписью В. И. Ленина (его полный текст приводится на стр. 2 в виде репродукции из газеты «Известия ВЦИК» 2 августа 1918 г.).

Характер Списка разъяснялся, и сам он дополнялся одновременно принятым и опубликованным правительственным постановлением:

«Совет Народных Комиссаров 30 июля с. г., рассмотрев проект списка памятников великих деятелей социализма, революции и пр., составленного Народным Комиссариатом по просвещению, постановил:

- а) поставить на 1-е место постановку памятника величайшим деятелям революции—Марксу и Энгельсу;**
- б) внести в список писателей и поэтов наиболее великих иностранцев, напр., Гейне;**
- в) исключить Владимира Соловьева;**
- г) включить в список т. Баумана и Ухтомского;**
- д) поручить Комиссариату Народного Просвещения войти в соглашение с президиумом Московского Совдепа и немедленно начать приводить в исполнение постановку памятников. В случае какой-либо затяжки доложить об этом Совету Народных Комиссаров.**

**Председатель Совета Народных Комиссаров
В. Ульянов (Ленин)**

**Управляющий делами Совета Народных Комиссаров
В. Бонч-Бруевич
Секретарь Совета: Н. Горбунов»**

Таким образом, Список тогда же рассматривался не как жесткий «канон», а в качестве широкой и целеустремленной программы, которая при своей полноте может все же в дальнейшем уточняться и расширяться. В принятом списке 66 имен. Постановление Совнаркома дополнило его тремя конкретными фамилиями и общим пожеланием добавить имена великих иностранных писателей. По сравнению с первым вариантом (обсуждавшимся 17 июля) в Списке добавлены Лассаль, Рылеев, Фурье, Сен-Симон, Оуэн, Желябов, Перовская, Кибальчич, Гоголь, Никитин, Новиков — 11 имен, но отсутствуют Мечников, Растрелли-старший, Бетховен, Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин и имевшийся в промежуточном списке П. Алексеев. Эти сокращения ни в коей мере не имели запретительного или неодобрительного значения, а были вызваны лишь стремлением не раздувать и без того грандиозное задание. Об этом свидетельствует еще один список — перечень реальных заданий скульпторам Москвы, включавший 62 памятника и отличающийся от утвержденного Списка как дополнениями, так и сокращениями. Сюда, в соответствии с пожеланием Совнаркома, были включены заказы на проекты памятников иностранным писателям: Гейне, Байрону, Руссо, Гюго, Вольтеру, Золя, Ибсену, Верхарну. Кроме того, добавлены имена Бланки, Болотникова, Каракозова, Сурикова, Сезанна, Менье, Бетховена, Римского-Корсакова, а также памятник «свеаборжцам» — морякам крепости Свеаборг, славной революционными традициями. С другой стороны, ряд памятников из утвержденного Списка остался в Москве незаказанным.

Утвержденный В. И. Лениным «Список лиц, коим предположено поставить монументы» — невиданная дотоле ни по размаху, ни по содержанию обширная программа, выдвинутая перед монументальным искусством и обращенная ко всему народу. Намеченный список составлял резкий контраст памятникам, сооружавшимся при царизме. Тогда ставились монументы царям и членам царской семьи, наиболее крупным реакционным сановникам, генералам. По пальцам можно было перечислить памятники нескольким писателям и деятелям культуры. Царское правительство запретило сооружение памятника Шевченко, запретило установку готового памятника Шопену, московские черносотенцы не позволили поставить готовый памятник Толстому.

В принятом Совнаркомом списке обращает внимание отсутствие сектантской узости, групповой нетерпимости к тем, кто объективно служил общему революционному делу, в силу исторических обстоятельств допускал серьезные ошибки. В список включены Бакунин и Лассаль, с неверными политическими взглядами которых бескомпромиссно боролись Маркс и Энгельс, народники Михайловский и Лавров, чьи позиции

в свое время подверглись резкой критике Ленина, эсер-террорист Каляев, умерший незадолго перед тем Плеханов, в последние годы своей жизни занимавший антибольшевистскую позицию. Эти факты рисуют нам отношение Ленина к истории как к сложному и противоречивому процессу, взгляд на социалистическую революцию как на итог развития очень длительного, имевшего самые различные исторические формы революционного движения. Ленинское учение о ценности наследия относится не только к областям науки и искусства, но и к области революционной мысли.

В то же время предложение поставить памятник Вл. Соловьеву, очень популярному тогда в кругах русской интеллигенции религиозному философу, было отвергнуто Лениным. Здесь «широта взглядов», которая могла бы выглядеть как уступка идеалистической философии и попыткам богоискательства, была неуместной.

Более половины названных в списке имен составляют писатели и поэты, философы и ученые, художники, скульпторы и архитекторы, композиторы и артисты. В те начальные дни строительства советской культуры Список памятников наглядно выражал ленинскую идею в том, что эта культура наследует все культурные сокровища, созданные до тех пор человечеством.

Очень важной и замечательной чертой Списка памятников был его интернациональный дух. Царское правительство на национальных окраинах ставило памятники покорителям и усмирителям восстаний—Муравьеву-вешателю, Паскевичу, Воронцову. Новый список памятников был одним из свидетельств того, что Октябрьская революция рассматривала себя как дело всего прогрессивного человечества, как дело всех народов и наций. Самое пожелание добавить имена иностранных писателей подчеркивает интернациональный характер намечавшейся монументальной пропаганды.

Наконец, характер и форма Списка представляли собой плодотворную основу для дальнейшего расширения монументальной пропаганды в связи с новыми историческими событиями и местными условиями. Прежде всего добавлялись имена погибших на революционном посту.

Дальнейшие решения о постановке памятников, как правило, являлись логическим дополнением Списка, утвержденного 30 августа 1918 года Советом Народных Комиссаров. Так, в Москве в 1919—24 гг. предполагалось сооружение памятников Свердлову, Загорскому, К. Либкнехту, Ногину, Воровскому, Кола ди Риенци, Пугачеву, Тимирязеву, Тургеневу, Островскому, И. З. Сурикову и другим.

В Петрограде заказы на памятники базировались на утвержденном Списке, но, как и в Москве, несколько отличались от него. Так, дополнительно проектировались в те же годы памятники К. Либкнехту и Р. Люксембург, Бланки, Каракозову, Сазонову, Шмидту, Урицкому, Байрону, Руссо, Ибсену, Тургеневу, Рентгену, Сезанну, Курбе, Воронихину, Баженову, Щепкину и некоторые другие. В разных городах страны также создавались памятники, намеченные Списком, но были и существенные отличия, обусловленные в первую очередь местными особенностями. Если придерживаться рубрикации, данной в Списке 30 июля, то можно назвать дополнительные примеры памятников революционным и общественным деятелям: Свердлову, Либкнехту и Люксембург, 26 бакинским комиссарам, Артему, Цулукидзе, Шаумяну, декабристам и др.; писателям: Коцюбинскому, Короленко (на Украине), Сабиру (в Баку), Церетели, Ниношвили (в Грузии), Перецу (в Белоруссии) и др.; ученым, например Песталоцци (в Белоруссии). Наличие списка-программы было необходимым условием организованного массового проектирования памятников, не предпринявшим при этом его конкретной формы: в Москве был сделан большой единовременный заказ, в Петрограде памятники создавались группами в несколько очередей, в провинциальных городах из общего списка выбирались один-два памятника.

Работа по монументальной пропаганде популяризировалась всеми доступными средствами: показывалась в кинохронике и с помощью диапозитивов, подробно освещалась в газетах и журналах. В 1918—19 гг. было напечатано свыше миллиона почтовых открыток с изображениями новых памятников или их проектов. Список памятников был важным исходным материалом для общеобразовательной и пропагандистской деятельности. На его основе издавалась большая серия биографических брошюр с общим заголовком: «Кому пролетариат ставит памятники». Список намечавшихся к сооружению памятников фигурировал в качестве самостоятельного объекта монументальной пропаганды в нескольких местах на московских стенах, например на кирпичной ограде Реввоенсовета вдоль Гоголевского бульвара.

Утвержденный Советом Народных Комиссаров «Список лиц, коим предположено поставить монументы» был конкретной рабочей программой одного из разделов обширного плана обращения к средствам монументально-декоративного искусства.

Ст. А.

¹ А. В. Луначарский. Ленин о монументальной пропаганде. Литературная газета, 29 января, 1933, № 4—5.

² «Искусство», № 3, 1933, стр. 153. В дальнейшем текст и дата «Докладной записки» перепечатывались с ошибками (напр., «Искусство», № 1, 1933). Здесь дается текст газеты «Известия ВЦИК», 24 июля 1918, № 155, совпадающий с текстом журнала «Искусство» № 2, 1918.



