

УДК 72.038.11(477)

А. І. Марковський

*аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ*

СИНТЕЗ АРХІТЕКТУРИ І ПЛАСТИЧНИХ МИСТЕЦТВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ: ВІД МОДЕРНУ ДО СОЦРЕАЛІЗМУ

Анотація: тенденції синтезу пластичних мистецтв та архітектури на теренах СРСР та УРСР, як його складової частини, в 1910–1930-х роках. Зміна течій від модерну до авангарду; план монументальної пропаганди та рух до неокласики.

Ключові слова: модерн, конструктивізм, неокласика, соцреалізм, синтез мистецтв.

Проблема синтезу архітектури і пластичних мистецтв не раз розглядалася у теорії та історії мистецтва. Починаючи від визначення Р. Вагнера «Gesamtkunstwerk», це явище осмислювалося у працях таких відомих мистецтвознавців, теоретиків, філософів, як У. Морріс, Г. Земпер, Ван дер Вельде, П. Флоренський, О. Лосєв, Е. Панофський, Х. Зедлмайер, В. Фаворський, О. Муріна, Д. Сараб'янов. Всі ці ґрунтовні праці дають підстави роздивлятися проблему синтезу на прикладі розвитку архітектури та мистецтва у межах певного відтинку часу, в просторі культури Росії та України, які входили до складу єдиної держави – Російської імперії та СРСР. В історії українського мистецтва означеної доби ця проблема певною мірою була висвітлена у працях Л. Соколюк, Л. Савицької, О. Лагутенко, Р. Яцева, але автори не ставили за мету окремого дослідження цього багатогранного питання.

Для мистецтва першої третини ХХ століття властивим було тяжіння до синтезу, до універсалізму творчих проєктів. Ідеї апологетів стилю модерн про Gesamtkunstwerk, про тотальний, всеохоплюючий прояв мистецтва у повсякденному житті людини перетворилися з плином часу на ідеї конструктивістів з їх палким бажанням поставити на виробничий потік речі, що поєднували в собі доцільність, функціональність і вишукану естетику чистої форми. Архітектура відігравала роль законодавця у пошуку та творенні пластичного рішення скульптури, витворів декоративно-прикладного мистецтва, і навіть мистецтва живопису та графіки. Всі види мистецтва мали увійти до єдиного ансамблевого вирішення архітектурно-просторового середовища.

Гнучкі лінії стилю модерн окреслювали архітектурні форми, декоративні елементи оздоблення фасадів, створювали рисунок кованої металевої огорожі, оббігали пливкі форми скульптурних рельєфів, пронизували живописні композиції вітражів. У конструктивізмі «естетика лінійки та циркуля» виправила кривизну, замінивши природні й примхливі поривання на логічно вивірені й усталені. Але спільним для цих двох ключових явищ у культурі першої третини ХХ століття є настанова на активне поширення впливу мистецтва на всі сфери життя людини.

В образотворчому мистецтві між цими двома віхами розвернулося широке «віяло» різних течій та спрямувань – експресіонізм, фовізм, кубізм, футуризм, неопримітивізм, неокласицизм. Але важливо відмітити, що всі вони залишалися здебільшого у просторі станкових творів живопису, скульптури, графіки. Монументальних форм образотворче мистецтво набувало тільки у взаємодії з архітектурою і лише тоді, коли входило у ансамблеве рішення інтер'єру чи екстер'єру. Можна розмірковувати про вплив мистецтва кубізму і супрематизму на формування естетики та мови мистецтва конструктивізму, але показовим було те, що й самі художники, творці цих мистецьких напрямків, прагнули вийти до «великого творення», до архітектури. Правда, у задумах, наприклад, Казимира Малевича було не так важливо побудувати функціональні архітектурні споруди, як облаштувати «планіти для землянитів».

Художньо-філософські ідеї 1910-х років у країні, яка переживала каскад революцій, спонукали до пошуку масштабних оригінальних рішень, які б передавали у пластичних візуальних формах великі зрушення, майже планетарного характеру. Зміна світосприйняття, яка була спровокована науковими відкриттями (М. Лобачевського, З. Фрейда А. Ейнштейна та ін.), технічним прогресом, соціально-політичними зрушеннями, вимагала від художників мужності і рішучості у пошуку нової художньої мови, здатної відобразити світ, що змінився. Мистецтво живопису першим продемонструвало тотальні зміни художньої форми, приголомшивши публіку мовою кубізму, фовізму, футуризму, дадаїзму, безпредметництва, абстракціонізму, супрематизму, сюрреалізму.

Ідеї нового єдиного стилю або нового синтезу мистецтв вітали у повітрі вже на підйомі авангарду. У Країні Рад вони знайшли підґрунтя для реалізації у добу «романтизму» – недовготривалої співпраці нової радянської влади з майстрами авангарду. Показовою у цьому відношенні стала діяльність так званого «Живскульптарха» – Комісії по розробці живописно-скульптурно-архітектурного синтезу при Скульптурному підрозділі ІЗО Наркомпросу. Ця Комісія об'єднувала живописців, скульпторів та архітекторів, до її складу входили такі відомі майстри як О. Родченко, О. Шевченко, Б. Корольов,

М. Ладовський, В. Фірман, В. Кринський, Г. Мапу та інші. Найбільш активний період діяльності припав на 1919 рік, коли тривала робота над проектом «Храму спілкування народів» [1].

Найбільш завершеним виразником «всесвітнього» масштабу нового художнього творіння став проект «Пам'ятника III Інтернаціоналу» Володимира Татліна. За висловом сучасника, відомого мистецтвознавця Миколи Пуніна, «Основна ідея пам'ятника склалася на основі органічного синтезу принципів архітектурних, скульптурних та живописних і повинна була дати новий тип монументальних споруд, що з'єднують в собі чисто творчу форму з формою утилітарною» [2].

За задумом художника, три скляні форми – куб, піраміда і циліндр, були розташовані в середині спіралевидного каркаса. «Подібно до того, як рівновага частин – трикутник – краще вираження Ренесансу, найкраще вираження нашого духу – спіраль. [...] Спіраль є ідеальне вираження звільнення», відмічав М. Пунін [3]. Розміри споруди мали відповідати планетарному масштабу – 400 метрів, одна сотисячна земного меридіану. При цьому архітектурно-скульптурна форма повинна була стати кінетичною – всі складові пам'ятника рухалися, кожна форма у власному режимі: куб обертався навколо своєї осі зі швидкістю одного оберту за рік, піраміда оберталася за місяць, а верхній циліндр робив один оберт за день. Нижнє приміщення в формі куба призначається для цілей законодавства, піраміда – для виконавчої влади, а циліндр вміщував заклади й засоби поширення інформації [7].

«Пам'ятник III Інтернаціоналу» В. Татліна не є ні скульптурою, ні архітектурою у традиційному їх розумінні. Він став монументом тієї доби, коли художній геній брав собі за мету моделювання нового ідеального світу. Бажання втілити мрію у функціональних проектах переходило межі реальних можливостей. Слід згадати про те, що в пореволюційний час на образотворче мистецтво державною владою була покладена велика місія – унаочнити мрії про світле майбутнє засобами монументальної скульптури та монументального живопису, що отримало з плином часу визначення як «план монументальної пропаганди».

При реалізації «плану монументальної пропаганди» створювалися монументальні об'єкти, які поєднували в собі архітектуру малих форм, скульптуру і живопис, мистецтво плакату, як при оформленні простору вулиць та площ під час святкування революційних подій. Як писав, наприклад, у спогадах художник Климент Редько про оформлення Києва у 1919 році до Дня Червоної Армії: «На Софійській площі архітектори зайнялися облаштуванням арок, трибун і цоколів для всевначка. Сотні столярів виконували план прикрас, підготовляли місце плакатам» [4]. Над оформленням міського середовища

працювали і досвідчені майстри, і молоді художники: Михайло Бойчук, Василь Кричевський, Олександра Екстер, Вадим Меллер, Олександр Богомазов, Анатоль Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов, Исаак Рабінович, Соломон Нікритін, Ніссон Шифрін, Олександр Тишлер, Василь Чекригін, Павло Челіщев, Іссахар-Бер Рибак, Климент Редько. «Образотворче мистецтво торжествувало в сюжетах боротьби і в суто декоративних прикрасах. Мистецтво широким масам народу, мистецтво на вулиці! День свята – огляд наших професійних сил – свято синтезу» [5].

Мистецтво монументального оформлення міського середовища відомо сьогодні по рідкісним ескізам і, здебільшого, по емоційним спогадам сучасників та учасників цього процесу. Вже за переліком імен зрозуміло, що в цьому стрімкому творенні великих вуличних декорацій проявили активну участь художники авангардних спрямувань. При цьому слід відмітити, що відбувався процес взаємовпливу різних мистецьких галузей, і, крім того, як вірно відмітив відомий дослідник мистецтва цієї доби А. А. Стригальов, «типологічні межі при цьому розмивалися – створювалися твори, які важко було б віднести до якогось одного з певних видів мистецтва. Така була характерна особливість часу. Вона, зокрема, простежується на прикладі архітектури ... В архітектурних проектах наполегливо пробивала собі дорогу та ж тенденція до граничної образної виразності, експресії, патетичности, яка цілком відповідала агітаційній спрямованості інших мистецтв» [6].

Архітектура авангарду, представлена двоєдиним вектором раціоналізму та конструктивізму, явила бачення архітектурного об'єкту як цілісного образу, довершивши сприйняття споруди як монументу, скульптурної, символічної форми. Являючись полярними віхами однієї тенденції, конструктивісти та раціоналісти груп АСНОВА та ОСА (з їх наступними трансформаціями) поставили перед собою завдання створення не лише нового простору для життя, а загальної концепції нового мистецького сприйняття світу. Конструктивісти на чолі з братами Весніними та М. Гінзбургом, з одного боку, та раціоналісти під керівництвом М. Ладовського – з іншого, йшли від внутрішнього до зовнішнього та від загального до конкретного відповідно. Реверсно рушивши з теоретично діаметральних позицій, вони, між тим, зійшлись на ниві практичних завдань, реально створених проектів. Хоча раціоналісти проявили себе здебільшого теоретиками, віддавши лаври практиків конструктивістам [8], роль та значення обох спрямувань авангардної архітектури полягає у синтезі та взаємозбагаченні тенденцій.

Такі програмні об'єкти як Держпром у Харкові С. Серафімова та Дніпрогес у Запоріжжі, архітектурна частина проектування якої виконана

В. Весніним, являють собою кращі зразки вітчизняного та радянського конструктивізму.

Професор Я. А. Штейнбер у 1941 році, до руйнувань Другої світової Війни, описував споруду так: «Будинок Держпрому має 360 000 куб. м і складається з трьох корпусів, розміщених на трьох кварталах. Корпуси Будинку Держпрому розміщені веероподібно. Між першим і другим корпусами проходить вулиця Червоних Хіміків; між другим і третім — вул. Промисловості. Через ці вулиці перекинені мости, що з'єднують всі три корпуси в одну архітектурну споруду. Два мости з боку круглого майдану з'єднують будинок на шостому поверсі і два мости по першій Кільцевій вулиці з'єднують його на другому поверсі (цокольний поверх розміщений над рівнем землі). Кількість поверхів радіально розміщених корпусів наростає до центру. Два центральних корпуси мають по 13 поверхів загальною висотою в 63 м.» [9].

Монументальна, велична висотна споруда, між тим, вражає своїм динамізмом, легкістю та сміливістю ліній. Будинок виступає не стільки суто утилітарним об'єктом, як монументом, просторовою містоформуючою доміантою, наділеною всіма ознаками скульптурної форми. Вертикально-направлені об'єми, виняткові для тогочасної української та радянської архітектури, сприймаються як уособлення нового, революційного підходу до самого відчуття простору. Опрацювання провідних досягнень будівельної індустрії, прямий зв'язок функції з формою – ознаки високого, зрілого авангардного підходу, що «з повним правом дозволяє віднести будівлю Держпрому до найвищого рівня художніх здобутків романтично піднесеної конструктивістської архітектури» [8].

Синхронно з Держпромом ведеться будівництво гіганту промислової архітектури: Дніпрогес. «Архітектурний проект Дніпрогес був розроблений В. Весніним спільно з Н. Коллі, Г. Орловим, С. Андрієвським. Пружна залізобетонна дуга греблі відчутно пластична й організована потужним виразним ритмом пілонів-контрфорсів, що контрастують з горизонтально акцентованим монолітним об'ємом машинного залу» [8]. Прямокутна, сильно видовжена споруда залу, чия форма у плані продиктована інженерними міркуваннями, між тим, вражає своєю композиційною гармонією. Суцільна стрічка скління надає відчуття легкості та простору, контрастуючи з масивною верхньою частиною, площина якої розбивається лише ритмічними вставками невеликих круглих вікон. При всій простоті та функціональності, суто утилітарна споруда виконана на найвищому рівні архітектурної науки і виступає своєрідним палацом Дожів, відкриваючи, як колись Ренесанс, нову сторінку в історії культури. Контраст легкої нижньої частини з важким, монолітним верхом апелює до творчого переосмислення ідей Відродження.

Однак, за наступне десятиріччя ситуація докорінно змінюється: перехід від конструктивізму до неокласики, сталінського ампіру віддзеркалився на всіх сферах мистецтва. Процес цей складний і неоднозначний, продиктований глибинним змінам соціокультурного макрокосму, процесами як в колах еліт, так і в широких масах. Фактично, зміни пов'язані з новим сприйняттям «здобутків» революції, глобальною переоцінкою цінностей та формуванням усталеної тоталітарної системи управління. Злам не був явищем єдиномоментним і передавав реверсний рух згори вниз: від керівного апарату до плебсу, і знизу вгору: від народу до репресивної машини.

Вибудова чітко спрямованої, жорсткої тоталітарної моделі устрою держави вилилася у ортодоксизацію та канонізацію мистецтва. Апелюючи до історичного імперського досвіду, влада вимагає відродження неокласичних традицій, сучасного переосмислення ампіру як прояву монументальної, наглядної пропаганди міці і величі держави [10]. Однак сам процес переходу від авангарду до неокласики набагато складніший і не є зумовленим лише змінами курсу правлячої верхівки: фактично, владні директиви стають лише каталізатором невідворотного процесу, що вже розгортається з кінця 1920-х рр. Цитуючи О. В. Щусева: «Прийнято вважати чомусь тільки принципи конструктивістів чистими, решта пошуків атестуються як несправжні. Але ось раптом настав час, коли чистота конструктивізму нас не задовольняє, не відповідає нашим творчим ідеалам. Громадськість вимагає архітектури і розумної, і умної, і одночасно такої архітектури, яка говорила б і серцю і душі не тільки об'ємами, а й деталями. [...] В даний час відчувається новий перелом в архітектурі» [11]. (детальніше проблема розглянута в статті автора «Від конструктивізму до ампіру: зміна політики або криза культури?»).

Між тим, неокласика диктує свої правила, що найбільш наочно проявилось в конкурсі на забудову Урядового кварталу в Києві – програмній події, що мала стати найбільшим явищем у мистецькому житті УРСР 1930-х рр. Журнал «Архитектура СССР» від 1935 року виходить з великою статтею архітектора О. Г. Молокіна, учасника першого закритого етапу конкурсу, присвяченою даній події [12], де автором подаються основні умови конкурсу та зауваження комісії стосовно першого туру. Наводиться також авторська оцінка пропозицій творчих груп. Академік С. К. Кілессо зазначає, що «у конкурсі 1935 р. на проект урядового центру на цьому місці брали участь найбільші зодчі Радянського Союзу: брати В. А. і А. А. Весніни, І. А. Фомін, К. С. Алабян, Г. П. Гольц; українські архітектори В. І. Заболотний, А. А. Тацій, П. Ф. Альошин, Я. А. Штейнберг та інші» [13], що говорить про роль означеного комплексу.

Обидва дослідники, О. Молокін, безпосередній учасник події, та С. Кілессо, наш сучасник, відмічають провідну роль саме монументального підходу до конкурсного завдання. Замовники конкурсу, ЦК КП(б)У, ставить завдання передусім образного вирішення споруд, а вже після архітектурних задач. Необхідно: «знайти співрозмірне і добре вказане зі спорудами трактування монументу, надавши йому силует і характер, що відповідають його значенню»[12].

Авторські колективи по різному підійшли до композиційного вирішення поставлених завдань. Так, на першому етапі конкурсу всі шість поданих проектів роблять головний акцент власне на архітектуру: споруди будівель РНК і ЦК КП(б)У домінують як по масі, так і по силуетному вирішенню. У проектах Весніних та Заболотного монумент трактується як окрема, відносно невелика фігура на пласкому п'єдесталі, що лише доповнює композицію, задану спорудами. Інші чотири проекти (Штейнберга, Олійника, Молокіна та Троценка) подають монумент як скульптуру на постаменті-колонні, декорованій рельєфом. Лише у проекті Олійника колона набуває розвитку, перетворюючись на башту і займаючи домінантне положення в загальній композиції. Конструктивні концепти Весніних та Штейнберга позбавлені декору, набуваючи виразності лише архітектурними елементами, тоді як інші проекти використовують рельєф та дрібну скульптурну пластику як опорядження.

Держкомісія зазначила, що «центральный монумент (пам'ятник Леніну) в усіх проектах не отримав належного значення й виразності» [12]. Тобто, правляча еліта, виступаючи замовником, спонукала майстрів змінити композиційні акценти в бік монументалізації скульптури, як ядра комплексу. Природним в таких умовах була орієнтація на неокласику та синтез мистецтв: хоча прямих обмежень не ставилося, перший етап конкурсу продемонстрував прихильність комісії саме до ампірних тенденцій. Зокрема, проект бригади архітектора В. Г. Заболотного піддається критиці за недостатньо пишне оформлення, а у випадку Весніних взагалі: «авторами ще не подоланий вплив конструктивізму» [12]. Тобто, на момент проведення першого етапу конкурсу, конструктивізм сприймається як застарілий та невідповідний, як і вся авангардна архітектура загалом.

Другий етап, представлений десятьма проектами, закріпив загальну тенденцію. Власне, лише бригада архітектора Штейнберга зберегла чисте образне рішення, хоча навіть в її проекті монумент встановлений на п'єдестал, виконаний в чітких лаконічних формах конструктивізму. Фомін та Заболотний, трактують споруди як своєрідне тло, фон для монументу героїчного масштабу. Значна гіпертрофія скульптури виявляється і в роботі Алабяна – пам'ятник,

фактично, домінує у просторі, зміщуючи на себе композиційний акцент. В проектах Альошина, Лангбарда та Рикова прослідковується продовження тенденції встановлення пам'ятника на постамент-колонну, що оформлюється відповідно загального стильового вирішення комплексу. Пропозиція Чечуліна взагалі перетворює комплекс споруд РНК і ЦК КП(б)У на колосальний постамент, тумбу, скульптурну арку, що вінчається монументом вождів. Єдиним проектом, що відійшов від загального курсу, можна вважати варіант архітектора Олейника – однак його задум був підданий рішучій критиці.

Найбільш показовим в плані тенденції запозичення елементів та використання пластичних мистецтв в якості декору був проект бригади Весніних, що підсумовує собою боротьбу конструктивізму з неокласикою. Чисте стильове вирішення, представлене на першому етапі, замінене стилізацією: елементи опорядження та кесонована розбивка фасадів залізобетонною сіткою є лише не функціональними елементами декору. Монумент, домінуючи як по висоті, так і по динамічному образу, не залишає місця архітектурі як самостійній, викінченій формі. Фактично, авангард переходить у поставангард.

Отже, в першій третині ХХ сторіччя ми можемо спостерігати складні перипетії стильових змін та трансформацій, через які червоною лінією проходить тенденція синтезу мистецтв. Однак, якщо на початку означеного шляху, прагнення до єдності архітектури з мистецтвом пластичним було породжене бажанням цілісного сприйняття, вибудови нової картини світобачення, то вже в кінці 1930-х ми бачимо засилля штучних запозичень. Якщо на першому етапі художники і скульптори тенденційно наближалися до архітектонічних форм, пластичні мистецтва тяжіли до архітектури, то через два десятиріччя вже архітектура обростає скульптурною пластиком та суперграфікою мозаїк та розписів. І, останнє – якщо ідеї синтезу були цілком органічними та історично вмотивованими для неокласичної архітектури, то штучне привнесення декору фактично перетворило конструктивізм на постконструктивізм та прискорило завершення стилю.

Бібліографія

1. Хан-Магомедов С. О. Проблемы истории советской архитектуры. – 1976. - №2. – С.5-9; Декоративное искусство СССР, 1978. - №5. – С. 32-35.
2. Пунин Н. Памятник III Интернационалу. Проект худ. В.Е.Татлина. – Цит. По: Наков А. Русский авангард. –М.: Искусство, 1991. – С. 176.
3. Пунин Н. Памятник III Интернационалу. Проект худ. В.Е.Татлина. – Цит. По: Наков А. Русский авангард. –М.: Искусство, 1991. – С. 179.

4. *Редько К.* Климент Редько: Дневники, воспоминания, статьи. – М.: Советский художник, 1974. – С. 52.
5. *Редько К.* Климент Редько: Дневники, воспоминания, статьи. – М.: Советский художник, 1974. – С. 50.
6. *Стригалёв А.* Агитационно-массовое искусство (Агитпроп) / Москва-Париж: Каталог выставки. – М., 1981. – С. 116.
7. *Рябушин А. В., Шишкина И. В.* Советская архитектура. — М.: Стройиздат. 1984. — 217 с.
8. *Хан-Магомедов С. О.* Николай Ладовский. — М.: Архитектура-С. 2007. — 88 с.
9. *До завершення планування майдану ім. Дзержинського в Харкові // Архітектура радянської України. – 1941. – № 2. – С. 5–10.*
10. *Марковский А. И.* Философские аспекты в искусстве первой половины XX в. // Традиції і сучасні стан культури і мастацтваў. У пяці частках, частка 2, Праблемы архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Матэрыялы міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі. – Мінськ: Права і эканоміка, 2013. – С. 100–105.
11. *Мастера советской архитектуры об архитектуре. В 2-х т, (ред.), М. Бархин, "Искусство", Москва 1975, Т I, 544 с. (по тексту першої публікації в журналі "Архитектура СССР", 1934 г.)*
12. *Проектирование правительственного центра УССР в Киеве // Архитектура СССР. – 1935. – № 9. – С. 11–28.*
13. *Килессо С. К.* Проектирование центра Киева в предвоенный период. //Архитектура Киева. –К., 1982. – С. 53–54.

Аннотация

Тенденции синтеза пластических искусств и архитектуры на территории СССР и УССР, как его составной части, в 1910–1930-х годах. Изменение течений от модерна до авангарда; план монументальной пропаганды и движение к неоклассики.

Ключевые слова: модерн, конструктивизм, неоклассика, соцреализм, синтез искусств.

Annotation

Tendencies of the synthesis of visual arts and architecture on the territory of the USSR and the Ukrainian SSR, as its component part, in 1910 – 1930's. Changing movements from Art Nouveau to avant-garde and neoclassicism; the plan of monumental propaganda and progression to neoclassicism.

Keywords: Art Nouveau, constructivism, neoclassic, socialist realism, the synthesis of the arts.