

УДК 7.01 + 72.012 + 73.01/.09
ББК Щ100

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСНОВЫ СИНТЕЗА ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ: УРОКИ XX ВЕКА

И.С. Ли

В статье, имеющих научно-методический характер, рассматривается история синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства в XX веке на конкретном примере, иллюстрирующем основные принципы достижения художественного единства – композиционное взаимодействие выразительных средств на основе аналогии и контраста.

Ключевые слова: синтез пластических искусств, композиция в пластических искусствах, архитектура, монументально-декоративное искусство.

Синтез пластических искусств, имеющий многовековую историю, получил новое развитие в XX веке и остается актуальным и по сей день. Новые выразительные возможности, возникающие в процессе объединения, прежде всего, различных видов монументально-декоративного искусства с архитектурой, позволяют создавать произведения, воздействие которых на зрителя не могут быть сведены к сумме составляющих его компонентов.

Минувший XX век оставил немало ярких образцов синтеза пластических искусств, среди которых многие принадлежат советской эпохе. Это представляется абсолютно закономерным вследствие огромного внимания ее вождей к вопросам монументальной пропаганды. Одним из наиболее удачных примеров синтеза архитектуры и скульптуры, безусловно, является павильон СССР на Всемирной выставке в Париже в 1937 году.

Идея увенчания советского павильона на этой выставке статуей «Рабочий и колхозница» принадлежит победителю конкурса архитектурных проектов Б.М. Иофану.

Архитектура павильона – цельный и, главное, образный сплав разнородных тенденций и истоков. Это была архитектура эмоциональная, динамичная, устремленная вперед и вверх, построенная на достаточно привычных, хорошо воспринимаемых пропорциях и сочетаниях масс и объемов, вместе с тем выразительно использующая прямолинейность, четкую геометричность конструктивизма в сочетании с фигуративной пластикой и отдельными классическими деталями [1].

Парижский павильон, в соответствии с выделенным на территории выставки участком, представлял собой длинное, поднимающееся стремительными уступами к мощной головной вертикали здание, увенчанное парной скульптурной группой (рис. 1).



Рис. 1. Проект павильона. Архитектор Б.М. Иофан

Б.М. Иофан позже писал о нем: «В возникшем у меня замысле советский павильон рисовался как триумфальное здание, отображающее своей динамикой стремительный рост достижений первого в мире социалистического государства, энтузиазм и жизнерадостность нашей великой эпохи построения социализма... Эту идейную направленность архитектурного замысла надо было настолько ясно выразить, чтобы любой человек при первом взгляде на наш павильон почувствовал, что это – павильон Советского Союза...

Я был убежден, что наиболее правильный путь выражения этой идейной целеустремленности заключается в смелом синтезе архитектуры и скульптуры.

Советский павильон представляется как здание с динамичными формами, с нарастающей уступами передней частью, увенчанной мощной скульптурной группой. Скульптура мне представлялась сделанной из легкого светлого металла, как бы летящей вперед, как незабываемая Луврская Нике – крылатая победа...» [2].

К участию в закрытом конкурсе, объявленном после утверждения проекта павильона, были привлечены скульпторы В.А. Андреев, М.Г. Манизер, В.И. Мухина, И.Д. Шадр (рис. 3).

По сути дела, Б.М. Иофан в своем проекте дал лишь самый общий эскиз предполагаемой статуи, определив ее тему и основное направление композиционных поисков. Для участников конкурса открывались широкие возможности пластической интерпретации выдвинутых архитектором

художественных идей. Кроме общей композиции, задавались также размеры и примерные пропорции скульптурной группы и ее материал.

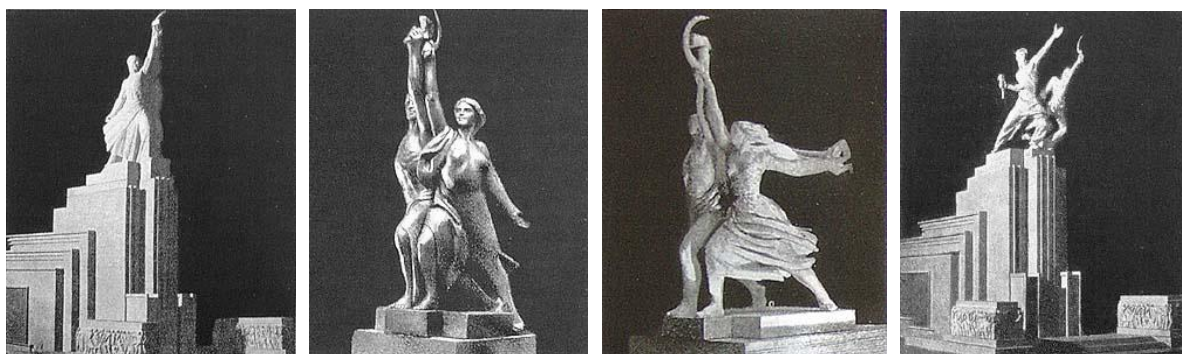


Рис. 3. Конкурсные проекты В.А. Андреева, М.Г. Манизера, В.И. Мухиной, И.Д. Шадра

Если сравнить представленные участника конкурса варианты, становится очевидным преимущество скульптурной группы В.И. Мухиной, заключающееся, прежде всего, в композиционной согласованности с архитектурным решением павильона.

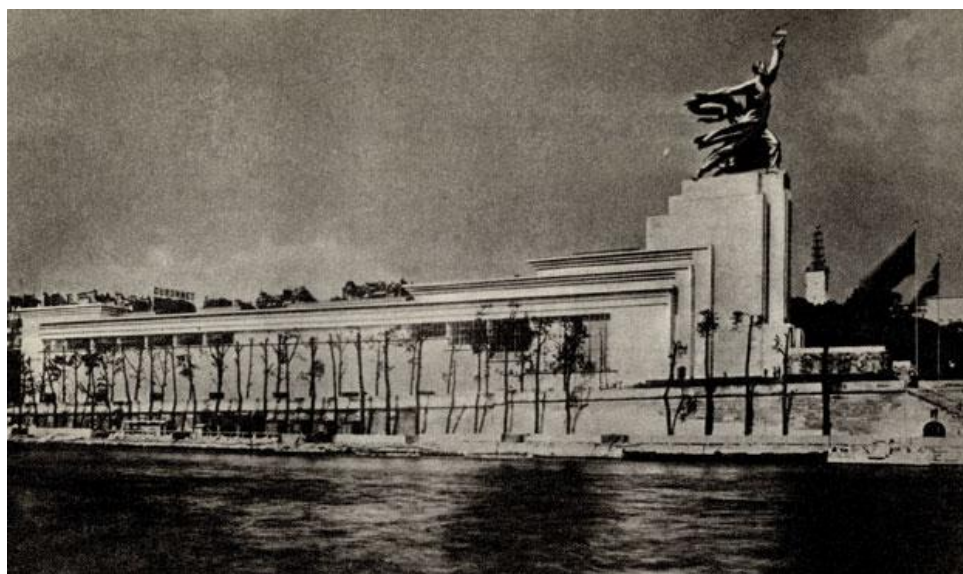


Рис. 4. Общий вид павильона на Парижской выставке

Более того, реализация проекта показала, что скульптурное завершение павильона стало доминантой композиции, окончательно превратив здание в постамент. И, тем не менее, благодаря единой мощной динамике архитектурной формы и скульптурной композиции произошло органичное слияние образного и композиционного замысла, результатом чего стало всеобщее признание современниками выдающегося творческого достижения советского искусства (рис. 4).

Дальнейшая судьба этого произведения убедительно показывает роль композиционного единства архитектуры и скульптуры в их синтезе. После окончания выставки статуя «Рабочий и колхозница» была разобрана, перевезена в Москву и вновь смонтирована на гораздо более низком постаменте перед Северным входом на ВДНХ (рис. 5).



Рис. 5. «Рабочий и колхозница» в Москве перед ВДНХ

Сама В.И. Мухина неоднократно возражала против недопустимо малой высоты постаментов, искажающей, по ее представлению, скульптуру и лишаящей ее необходимого простора для движения [1].

О.А. Швидковский писал: «Статуя В. Мухиной в полной мере отвечала требованиям синтезу архитектуры и скульптуры, автору удалось найти и нужную меру экспрессии, и выразительный жест и форму развевающегося на ветру шарфа, который поддерживает горизонтальные линии основного объема павильона. Соблюдена была и необходимая мера условности и обобщенности пластических элементов, без которой трудно было бы ощущать как единое целое мягкие линии человеческого тела и рубленые очертания пилонов здания. Сейчас статуя В. Мухиной, одна из лучших работ советских скульпторов, проигрывает оттого, что был механически разрушен ее синтез с архитектурой» [5].

Б.М. Иофан в 1969 году также писал о том, что нужно соорудить павильон, такой же или равноценный парижскому, и увенчать его стальной группой, которая сейчас искажена и обессилена случайным низким постаментом [4].

В 1975 году с тем же предложением обратился в правительство президиум Академии художеств. Моссовет принял решение о переносе статуи и подготовке для нее нового, более высокого постамена. Проектирование было поручено Б.М. Иофану, который в начале 1976 года, будучи больным и продолжая работать над проектом нового постамена, скончался [1].

Лишь в 2010 году скульптура «Рабочий и колхозница» после реставрации заняла свое место на новом постаменте, во многом повторяющем формы парижского павильона (рис. 6).

Уроки XX века, связанные с одним из значительных примеров синтеза пластических искусств, практически не требуют комментариев. Грубые нарушения композиционных законов, лежащих в основе взаимодействия между видами искусств, неизбежно приводят к негативным последствиям, разрушающих их союз.



Рис. 6. «Рабочий и колхозница» на новом постаменте

В основе синтеза искусств лежит единый художественный замысел, при этом каждое из участвующих искусств обладает специфическими выразительными средствами. Для архитектуры это, прежде всего, объемно-

пространственная композиция, построенная на ритме и пропорциях, тектоника, масштабность – неизобразительные в своей основе средства, выражающие наиболее обобщенные идеи и смыслы. Главное художественное средство скульптуры – пластическая выразительность формы и материала. Принципы создания художественной формы в скульптуре во многом смыкаются с закономерностями построения архитектурной формы, обладая, в то же время, собственными возможностями раскрытия образного замысла. Масштабность художественной формы, ее иерархия и динамика выступают универсальным регулятором композиционного взаимодействия [3].

Эти композиционные особенности синтеза пластических искусств, на наш взгляд, особенно ярко проявились в павильоне Парижской выставки 1937 года – архитектурная композиция здания-постаменты, построенная на ритмическом развитии диагонального движения, и его скульптурное завершение, взмывающее, как пламя факела, в решении которых можно наблюдать и ритмическую аналогию, и пластический контраст одновременно. Кажется, что даже знаменитое вступление к сюите Г. Свиридова «Время, вперед» была создана под воздействием и с использованием принципов построения этой композиции, что свидетельствует о существовании широких возможностей синтеза между пластическими и временными искусствами.

Библиографический список

1. Воронов Н.В. Рабочий и колхозница / Н.В. Воронов – М.: Изд-во «Московский рабочий», 1990. – 96 с.
2. Мастера советской архитектуры об архитектуре: избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. В 2 т. Т. 2 / Под общ. ред. М.Г. Бархина [и др.]. – М.: Искусство, 1975. – 584 с.
3. Степанов, Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г.П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1984. – 320 с.
4. Суздалев, П.К. Рабочий и колхозница: (Из биографии В.И. Мухиной) / П.К. Суздалев // Новый мир. – 1971. – № 7. – С. 126–138.
5. Швидковский, О.А. Гармония взаимодействия: (Архитектура и монументальное искусство) / О.А. Швидковский. – М.: Стройиздат, 1984.

[К содержанию](#)