

Вытаскивая из плотной ткани советской истории 20–30-х годов XX века ниточки белого или черного цвета, которые были сотканы временем перемен в причудливый, далеко не черно-белый, абсурдистский узор, мы получаем упрощенные модели процессов реальной жизни с ее сложностями и противоречиями. На основании таких упрощенных моделей утвердилось мнение, что авангардное искусство и архитектура 20-х годов имели мощную поддержку в постреволюционном обществе, волюнтаристский поворот к «освоению классики» был непоправимым злом, а поворот к модернизму в 60-х годах XX века был запоздалым и потому архитектура этого периода вторична. Отказ от упрощенных моделей в трактовке истории советской архитектуры и искусства давно назрел.

Ключевые слова: история советского искусства и архитектуры; черно-белые модели; абсурд послереволюционной действительности; противоречия; несоответствие существующих исторических моделей реальной жизни. /

While taking black or white threads from the fanciful, absurdist and far from black-and-white pattern woven by the time of changes into the strong fabric of the Soviet history of the 1920s-30s, we get simple models of the real life processes. Basing on such models, we get an opinion, that avant-garde art and architecture of the 20s had a great support in the post-revolutionary society, the voluntary twist toward "implementation of classics" was irreparably wrong, and the twist toward modernism in the 60s was too late, that is why architecture of that period was secondary. The refusal of these simple models in interpretation of the history of Soviet architecture and art is a matter of course. **Keywords:** history of Soviet art and architecture; black-and-white models; absurdity of the post-revolutionary reality; contradictions; discrepancy of the existing historical models with the real life.

О «живых лисах в меховом магазине», пролетарской культуре и мещанском быте / On the "Alive Foxes in a Furrier's Shop", Proletarian Culture and Petty-Bourgeois Households

Сдвоенный журнал «Современная архитектура» № 1–2 вышел в 1930 году с черно-красной траурной обложкой. Красно-черным будет впоследствии и памятник на могиле Владимира Маяковского работы скульптора Александра Кибальникова. На первом развороте этого журнала стихи Маяковского «Радоваться рано» («...Белогвардейца найдете – и к стенке. А Рафаэля забыли? Растрелли забыли вы?...») и фотография поэта. Маяковский, скорее всего, сфотографирован на набережной Сочи в июле 1929 года, когда он там был вместе с Вероникой Полонской и «Сочи сочилось Маяковского счастьем». На снимке он стоит на фоне пальмы, листья которой образуют фонтан над его головой (композиция фотографии чем-то напоминает проект памятника Колумбу Константина Мельникова). Рядом классическая ваза. Маяковский в аккуратном костюме с жилеткой и галстуком, трагически мрачный. Правда, для мрачности в июле 1929 года, казалось бы, оснований не было. Хотя если припомнить события предшествующего десятилетия и разочарование поэта в миссии, которую он для себя избрал... К тому же политический горизонт уже затянули мрачные тучи. До рокового выстрела оставалось совсем немного... Поэт застрелился 14 апреля 1930 года. Журнал «СА» пережил его на несколько месяцев.

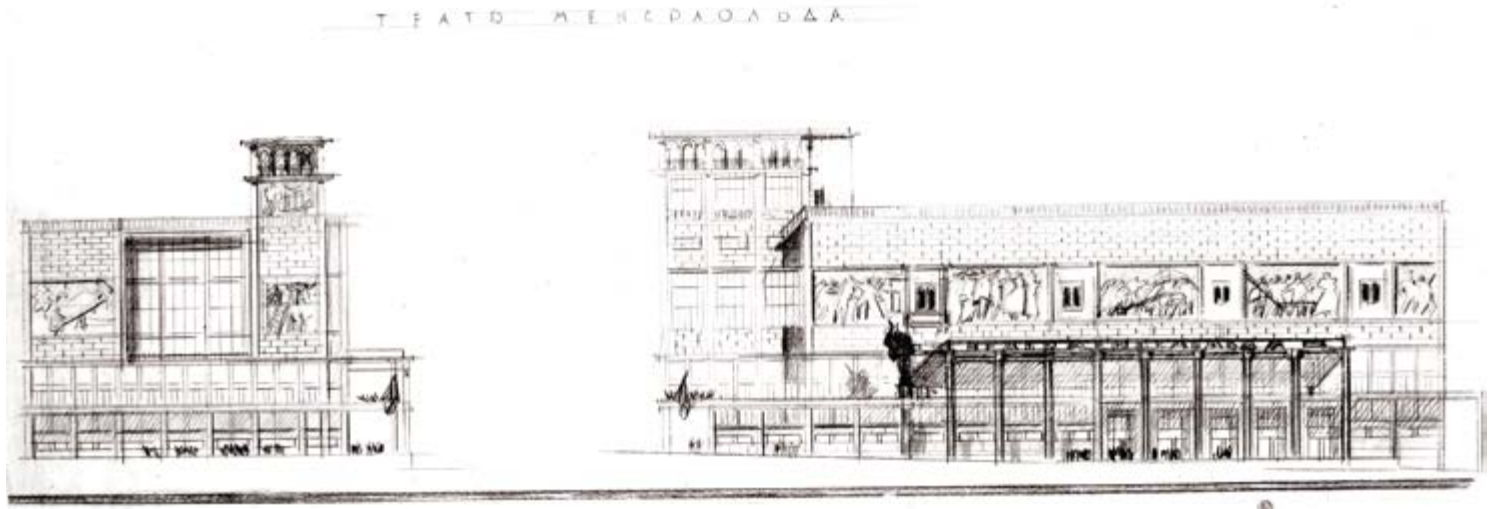
Резкие полемичные строки стихов в журнале «СА» с прямым призывом к отказу от всех достижений мировой культуры и построению нового быта и нового искусства никак не вяжутся с идиллическим пейзажем и вполне буржуазным, добротным костюмом поэта. Редакция журнала этого противоречия не заметила. Случайно ли это? Одно дело – стихотворные декларации. Другое дело – жизнь, с ее радостями, горестями, заботами, модными костюмами, любовными переживаниями, поездками за рубеж и к морю, ресторанными куплетистами, походами в Театр Вахтангова на «Турандот» и «Зойкину квартиру», бытом коммунальных квартир, а еще Торгсином, Моссельпромом, ОГПУ, делом промпартии, Бухариним, Троцким, ЛЕФом, ОБЭРИУ, ОПОЯЗом, АСНОВА, ВХУТЕМАСом и ВХУТЕИНОм...

Это ведь преувеличение, что голос Маяковского гремел и все его слышали. И парадоксальные тексты членов ОБЭ-



РИУ не так уж волновали читающую публику. Преувеличение и то, что новая конструктивистская архитектура изменила облик городов СССР в конце 20-х годов XX века и ее принципы были повсеместно приняты профессионалами, что все как один... А потом по велению партии и правительства ростки нового искусства были задушены, и опять все как один... А если упорствовал кто-то в своих конструктивистских или рационалистских заблуждениях, то дело кончалось плохо. Чем больше публикуется новых архивных материалов, чем пристальнее историки

текст
Елена Багина /
text
Elena Bagina



вглядываются в эту непростую эпоху, тем примитивнее кажутся сегодня труды и учебники по истории советской архитектуры, написанные в 70–80-е годы XX века, в которых авангард трактуется как прогресс, резкий поворот к «освоению исторического наследия» – регресс, реабилитация авангарда и советский модернизм 60-х годов – победа разума.

Таким образом, вытаскивая из плотной ткани советской истории 20–30-х годов XX века нужные для той или иной модели ниточки, которые на самом деле были сотканы в причудливый абсурдистский узор, исследователи нередко забывают, что в этом узоре к 1930 году мечтателям-утопистам: конструктивистам, рационалистам, футуристам, абсурдистам и прочим энтузиастам – места уже почти не было. Едва родившись, гасли звезды на левой стороне небосклона искусства. И не только потому, что власти к ним не благоволили и что-то резко запрещалось, хотя и это было. Возможно, левое искусство и архитектура исчерпали за десять лет энергию революционного подъема, а в широких массах населения, поддержки они не имели изначально и за 10 лет так и не нашли. Поэтому столь часты в конце 20-х годов самоубийства писателей, поэтов, художников, режиссеров... Безусловно, силен был и идеологический пресс. К 1930 году были обречены обэриуты (А. Введенский, Д. Хармс, К. Вагинов, Н. Заболоцкий), подвергались гонениям опоязовцы (В. Шкловский, Р. Якобсон, Ю. Тынянов, Р. Эйхенбаум), перестал существовать ЛЕФ В. Маяковского, закрылся журнал «Современная архитектура». А приспособившиеся к новым условиям жизни авангардные писатели, художники, философы, архитекторы могли о себе сказать словами Виктора Шкловского: «Я чувствую себя как живая лиса в меховом магазине». Формальные эксперименты с рифмой и ритмом, цветом и светом, массой и пространством были признаны ненужными для пролетарской культуры.

Казалось бы, авангардисты могли проанализировать политическую ситуацию в СССР. До 1930 года еще можно было уехать за рубеж. Но они верили, вероятно, что не представляют для власти ни интереса, ни опасности, что за невинные научные или псевдонаучные изыскания в области поэтического слова или формы в архитектуре

их никто не тронет. «У вас армия и флот, а у нас четыре человека, так чего же вы боитесь?» – сказал однажды Шкловский дискутирующим с ним марксистам (см.: Гинзбург Л. Претворение опыта. Рига, 1991. С. 146). Вероятно, оппоненты Шкловского интуитивно понимали, что роль личности в истории огромна, а роль художественной личности опасна и непонятна.

Лев Троцкий, полемизируя с Виктором Шкловским еще в 1923 (!) году, писал: «Было бы ребячеством думать, будто каждый класс полностью и целиком из себя порождает свое искусство и, в частности, будто пролетариат способен создать новое искусство через замкнутые художественные семинарии, кружки, пролеткульты и пр. Вообще, творчество исторического человека есть преемственность. Каждый новый восходящий класс становится на плечи своих предшественников. Но это преемственность диалектическая, т. е. находящая себя путем внутренних отталкиваний и разрывов. Толчки в виде новых художественных потребностей спроса на новый литературный или живописный подход даются экономикой через новый класс или – меньше толчки – через новую установку того же класса – под влиянием роста его богатства, могущества культуры. Художественное творчество есть всегда сложная перелицовка старых форм под влиянием новых толчков, исходящих из области, лежащей вне самого искусства. В этом широком смысле искусство служебно. Это не бесплотная стихия, сама себя питающая, а функция общественного человека, неразрывно связанная с бытом и укладом его. И как характерно – в смысле доведения каждого «социального предрассудка» до абсурда, – что Шкловский додумался до идеи абсолютной независимости искусства от социального уклада в такой период нашей русской истории, когда искусство, с большей обнаженностью, чем когда-либо, обнаружило свою духовную, бытовую и материальную зависимость от определенных общественных классов, подклассов и групп!» (см.: Троцкий Л. Д. Литература и революция. 1991. С. 135–145). Стоило бы увидеть в заключительных строках этой статьи тень будущих репрессий: «Формальная школа есть геллертерский препарированный недоносок идеализма в применении к



< Габричевский, Виноградов, Щусев, 1940-е

вопросам искусства. На формалистах лежит печать скороспелого поповства. Они иоанниты: для них «в начале бе слово». А для нас в начале было дело. Слово явилось за ним как звуковая тень его».

Хармс, Шкловский, Гинзбург, Ладовский, Флоренский в 1923 году были «очарованными странниками», ищущими глубинные закономерности беспредметного формообразования. Обвинения в формализме еще не были тогда чреватые оргвыводами. К 1929 году с «формалистами» уже не дискутировали – их уничтожали, как уничтожали политических оппонентов любых мастей. Обвиняли, правда, вовсе не в приверженности к формализму, а в шпионаже или контрреволюционной деятельности. Лев Троцкий в 1927 году был снят со всех постов и в 1929 году выслан за пределы СССР. Дальнейшая его судьба известна. Отец Павел Флоренский в 1928 году был сослан в Нижний Новгород. Мог бы эмигрировать в Прагу. Остался в России. С этого момента начинаются его хождения по мукам. И Бог весть, что его заставило, находясь в заключении, написать работу «Предполагаемое государственное устройство в будущем», где наилучшим государственным строем признавалась тоталитарная диктатура, а Гитлер и Муссолини трактовались как несовершенные вожди, прообраз будущих вождей. Вероятно, то же самое, что заставило Шкловского написать несколько глав в коллективном труде о Беломорканале. В 30-х годах В. Олтаржевский, М. Крюков находились в лагере в Воркуте. Олтаржевский вышел и успел поучаствовать в строительстве высоток, Крюков, первый президент Академии архитектуры, там и умер. М. Охитович был расстрелян. Примерам репрессий среди деятелей культуры несть числа. Те, кто прошел лагеря и выжил, прежними уже быть не могли. Так А. Г. Габричевский после лагерных мытарств – навсегда замолчал. Это и понятно. Психика «живых лис в меховом магазине» получает необратимые деформации, когда в таком магазине им приходится жить.

Журнал «СА» в 1931 году уже не выходил. В шестом номере подведены итоги за пять лет. Других достижений уже не будет. Не помогли сохранить журнал ни лозунги на обложках типа: «Сметем вредителей всех мастей с пути победоносного пролетариата, строящего социа-

лизм», ни уверения в следовании марксистско-ленинской идеологии.

Так что же нужно было властям предрежащим? Верность курсу партии редакция «СА» демонстрировала неукоснительно. Может быть, нужно было тоньше чувствовать реальные вкусы и потребности заказчика? Легче всего назвать заказчиком, конечно, Иосифа Виссарионовича. Но, вероятно, все было гораздо сложнее. В обществе, которое было слишком далеко от левых экспериментов в живописи, скульптуре, литературе, архитектуре, вкусы были весьма консервативные. Даже в доме Константина Мельникова его жена пыталась выстроить быт в понятных ей формах – кружевные занавесочки на шестигранных окнах, тяжелый буфет, патриархальный стол. Привычные вещи небогатой мещанской среды были чужими в этом доме. В отличие от райтовых особняков, гармонии в доме Мельникова между вещами и архитектурой не было.

Конструктивисты были романтиками (но считали сами себя прагматиками). А романтики плохо ориентируются в изменениях реального политического курса: их мысли были устремлены в будущее, которое представляется прекрасным и гармоничным, как парад физкультурников, бодрым и веселым, как песни Лебедева-Кумача. А сегодняшнее еще не «окаменевшее дерьмо» предстояло разгрести «в сплошной лихорадке буден». Романтики перешагивали через него, не морщась от запаха, и не видели классических ваз на программной фотографии пролетарского поэта. Их интересовали не вазы и пальмы, а сам красавец Маяковский. А может быть, он сам выбрал фотографию, где запечатлен счастливым.

Вряд ли та новая архитектура, о которой, не переставая говорили лидеры архитектурного авангарда, могла прижиться в послереволюционной России. Такая архитектура противоречила всему, что ощущалось большинством как ценность.

В 20-е годы XX века еще ощутимо было дыхание XIX века. Предметы быта – тяжелые буфеты и столы с точеными ножками, самовары, кузнецовский и гарднеровский фарфор, вышитые салфетки – они никуда не делись. Они были и в цилиндрическом доме Константина Мельникова,



ТЕАТР НА ПЛОЩАДИ МАЯКОВСКОГО В МОСКВЕ.
ПЕРСПЕКТИВА. 1934 г.

и в домах братьев Весниных. Не все вазы были перебиты революцией, не все традиционные ценности были вытравлены из сознания обычных людей, далеких от изысканных гостиных, где зарождался футуризм. Эпатаж позволяла себе в основном интеллектуальная элита круга Мережковского и Зинаиды Гиппиус. Презирать условности могла себе позволить чета Бриков.

Закономерно, что редакторы журнала ОСА не увидели противоречий в фотографии Маяковского, хотя на ней

запечатлен мир, абсолютно чуждый декларациям и поэта, и журнала «СА».

У Маяковского «любовная лодка разбилась об быт». О быт разбилась и лодка русского авангарда. Идеальные представления о «новом социалистическом быте», «пролетарской культуре» и «новом человеке» не выдержали испытания реальной жизнью. Многие пламенные революционеры сражались на самом деле за уютные особняки, дачи, мягкие диваны, коврики и герань. Им вовсе не хотелось жить в двухуровневых минималистических ячейках Моисея Гинзбурга. И дворцы они воспринимали совершенно иначе, чем рисовали архитекторы-авангардисты. В их мечтах они, скорее, были похожи на то, что делал Растрелли.

И не была ли травля Ивана Леонидова, которого редакция журнала «СА» пыталась защитить в 1930 году, последним звонком. Занавес сцены, на которой разыгрался последний акт трагедии русского авангарда, опускался медленно, но неуклонно, начиная, вероятно, с 1928 года. Согнать «всю эту сволочь» в единый творческий союз, упразднив располагавшиеся в соседних комнатах ОСА, АСНОВА, ВОПРА, было делом не быстрым и не легким. Одним приказом обойтись было невозможно. Потребовалось несколько лет.

4 июля 1932 года решено создать единый Союз архитекторов СССР, в правление которого вошли представители всех творческих направлений. Тогда же учрежден оргкомитет по проведению Первого съезда Союза советских архитекторов. Председателем оргкомитета выбрали Александра Веснина. В 1934 году А. Веснин назначается первым президентом Академии архитектуры и председателем оргкомитета становится Каро Алабян, который параллельно является и вице-президентом Академии архитектуры. Первый съезд Союза архитекторов проводится только в июне 1937 года.

Семь лет прошло с момента закрытия журнала «СА» до Первого съезда Союза советских архитекторов. И каких

