

ВХУТЕМАС и его эпоха

90 лет назад «степенная эволюция визуальных искусств» (выражение А. П. Кудрявцева) была прервана ВХУТЕМАСом, и благодаря его появлению вышла на новый путь. Обширная программа юбилейного Международного фестиваля в честь этой даты включала Всероссийскую научную конференцию «Пространство ВХУТЕМАС: наследие, традиции, новации». Она прошла 17–19 ноября 2010 года в Московском архитектурном институте (государственная академия) и Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова. Новая методология творческого процесса, установление новых эстетических идеалов – предмет неугасающего интереса практикующих архитекторов, историков и теоретиков архитектуры. Мы публикуем полный текст пленарного доклада профессора МАРХИ Ю. П. Волчка, рассматривающего деятельность ВХУТЕМАСа как элемент духовного движения своего времени.

1. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 11.

ВХУТЕМАС, согласно Постановлению Совета Народных Комиссаров РСФСР, подписанному 18 декабря 1920 года, – «специальное **художественное** высшее **техническо-промышленное** учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров...» (выделено мною. – Ю. В.).

Формулировка «художественное... техническо-промышленное» притягивает к себе внимание. Трудно предположить, что официальный документ такого уровня был подготовлен стилистически небрежно. Не исчерпывает содержание конструкции названия вуза и указание на то, что художников-мастеров высшей квалификации будут готовить для промышленности. От Мастерских очевидно ждали значительно большего, нежели подготовка художественно-образовательных «прикладников» для работы на производстве. И ВХУТЕМАС эти ожидания оправдывал, во многом благодаря сформировавшемуся к 1920-м годам и в нашей стране общеевропейскому пониманию перспективных возможностей во взаимоотношениях художественного и технического начала в формообразовании. «Со времен греков и их совокупного понятия *techné*... европейская мысль привыкла располагать художественные произведения в непосредственной близости к утилитарным предметам и техническим конструкциям» (В. Вейдле. Биология искусства, 2002). Изначально во ВХУТЕМАСе близость

художественного и технического, а точнее, научно-технического начал не просто декларировалась, а целенаправленно создавалась. Это поставило Мастерские в центр проектирования взаимоотношений культуры и цивилизации, при этом в радикально новых социально-общественных условиях.

Лидеры Мастерских стремились сформировать образ и реальную конструкцию заявленной близости для того, чтобы обрести инструмент организации научно обоснованного и художественно содержательного формообразования. Творческая цель поиска – удержать в равновесии оба слагаемых, найти возможность их гармоничного сосуществования. Диалог художественного и технического возводился в универсальный творческий принцип – Начало подлинного творчества, основанного на совокупности понятия *techné*.

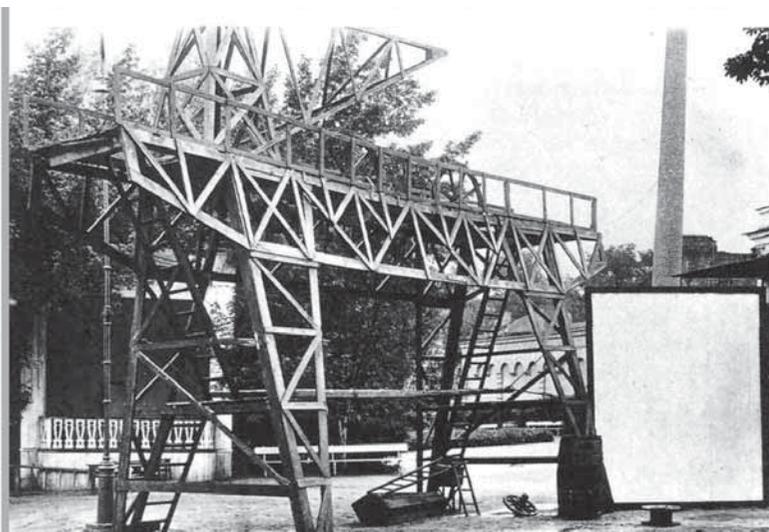
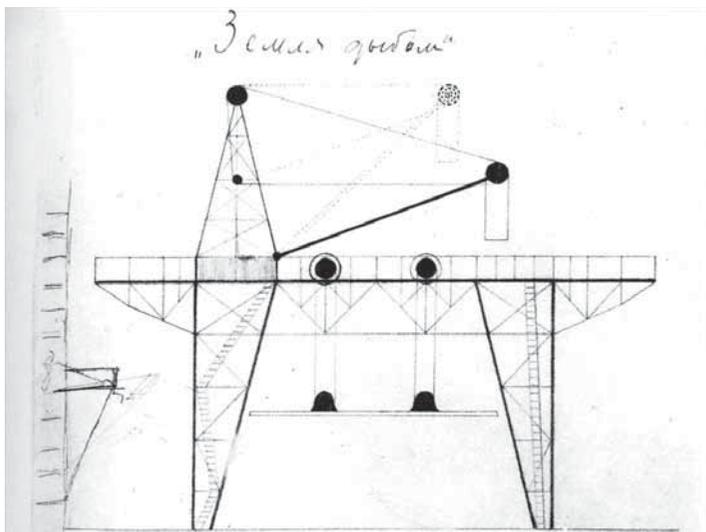
Поиски нового в формообразовании наложились на необходимость существовать в условиях всеохватной ориентации на обновление в нашей стране. Понятие «Новое» в равной мере становилось и романтически мировоззренческим и прагматически прикладным, но на практике оно реализовалось, скорее, наоборот: мировоззренчески прагматичным и романтически прикладным.

Эта тенденция находит распространение не только в теории архитектурного формообразования и творчестве

ВХУТЕМАСа, но и в естественнонаучном знании, теории машин, языкознании, литературоведении и т. д. При этом важно обратить внимание на то, что формообразование как работа в материале воспринимается как диалог, результат совместной научно-технической и художественной деятельности. М. М. Бахтин, в частности, писал в этой связи, что «на почве искусствоведения **рождается тенденция** понять форму... как комбинацию в пределах материала в его естественнонаучной и [художественной. – Ю. В.] определенности и закономерности»¹ (выделено мною. – Ю. В.).

Концепция устройства ВХУТЕМАСа, имевшего в своей сердцевине Основное отделение и архитектурный факультет, свела воедино ключевые понятия, ставшие необходимыми для обретения в целостности и совершенстве не только законченной формы, но и **процесса ее создания**. **Перечислю их: пространство, современность, организация, место (топос), techné.** Целеустремленное внимание к совокупности этих понятий, сведение их в единый смысловой кинематический (в данном случае динамически работающий) узел сформировало полноценность содержания научно-творческой программы ВХУТЕМАСа и поставило его в эпицентр исторических событий, сориентированных не просто на обретение, но на проектирование (создание) Нового. Такое понимание идей

Фото 1



ВХУТЕМАСа превратило его в **возрожденчески** трактуемое Начало для творческих поисков и в нашей стране, и за рубежом на многие десятилетия вперед: вполне закономерно ВХУТЕМАС создал «библиотеку форм», неисчерпанную по сей день.

«Ренессанс не концепция, а событие», – написал менее 15 лет назад В. В. Бибихин. И рядом с этим: «Ренессанс вводит в узел, в котором завязывается история, т. е. **настоящее** время, которое должно наступить.

<...> Дело... не в определении понятий и построении концепций, а в обращении внимания на вещи, в которые мы так или иначе уже втянуты»².

Почему именно на перечисленные выше «вещи» я обращаю внимание, полагая, что именно благодаря ВХУТЕМАСу мы оказались «втянуты» в их неразрывность на пороге «настоящего времени, которое должно наступить»? Приведу минимально необходимую мотивацию.

С XX веком пришло подлинно новое, отличное от всего предыдущего, понимание пространства, его устройства. Разумеется, архитектура как искусство пространственное не могла пройти мимо вновь открывающихся возможностей и закономерно стей.

Не в меньшей мере новые представления об организации и устройстве пространства были интересны для театра. Творческое наследие театра имени Всеволода Мейерхольда в этой связи неопределимо. Сделаем «два среза» этого наследия на 1923 и 1927 годы – наиболее значимые для судьбы ВХУТЕМАСа.

Во-первых, остановимся на спектакле 1923 года «Земля дыбом». Драма в 3-х частях.

На афише: Композиция текста С. М. Третьякова
Монтаж действия В. Э. Мейерхольда
Монтаж речи С. М. Третьякова

Внешнее оформление Л. С. Поповой
Премьера 4 марта 1923 г.

На летних гастролях в Киеве и Харькове спектакли проходили «на открытом воздухе». На **фото 1** – эскиз Л. Поповой и установка для первого спектакля в Харькове в саду Центрального партийного клуба.

В одной из рецензий в журнале «Зрелище» (1923. № 21. С. 8) критик И. К. Аксенов пишет: «Художник раз и навсегда отказался от искусственно измышляемых форм и построений, поставив своей задачей работать только реально существующими предметами, не раскрашивая их и не изменяя формы»².

Спектакль «Горе уму» (**фото 2**) по комедии А. С. Грибоедова датируется 1928 годом.

На афише: Автор спектакля В. Э. Мейерхольд
Художники В. А. Шестаков (конструкция), Н. П. Ульянов (костюмы и грим)
Премьера 12 марта 1928 г.

Между спектаклями прошло пять лет. Надеюсь, читатели журнала обратят внимание, сколь схожи приемы конструктивного решения пространства сцены, притом что работают над конструкциями разные, и при этом большие самостоятельные художники Л. Попова и В. Шестаков.

В 1928 году в авторских текстах художников можно прочитать: «Оформление спектакля «Горе уму» построено по конструктивистскому методу... Построен организующий спектакль – общий станок для всех картин, механически видоизменяющийся и подающий отдельные сцены, как смонтированные кадры спектакля, несущие в своей предметной форме отпечаток той эпохи...» (Это текст Шестакова под названием «О вещественном оформлении»). Он опубликован в журнале «Современный театр». 1928. 13 марта. № 11. С. 224.)

Второй художник, работавший над спектаклем, Н. П. Ульянов в этом же издании пишет еще определеннее: «Художник всегда весь находится во власти стиля, какой бы он ни был, а игра со стилем требует особой осторожности...»³.

А теперь посмотрим рецензии на этот спектакль:

«Сценическая конструкция излишне громоздкая и сложнейшая – с высочайшими металлическими лестницами по бокам и хорами, сделанными только для того, чтобы спустить с левой стороны эффектную группу барышень в сцене разъезда после бала... Правая же лестница так и остается неиспользованной, не «обыгранной». И так далее, в том же весьма критическом тоне с нотками недоумения в итоге: «С обеих сторон подкатываются на середину – весьма сложные – боковые площадки, технически очень ненадежные». Это замечания из рецензии Д. Тальникова, опубликованной в том же журнале «Современный театр», но на год раньше, в 1927-м, 27 марта (с. 267–268).

В этой связи становится кое-что понятным. Во-первых, почему появились тексты художников спектакля, пусть и спустя год. Как мы знаем, 1927 год оказался решающим и в судьбе ВХУТЕМАСа. Именно в этом году он был реорганизован во ВХУТЕИН. Направленность и основная мотивация этой реорганизации, что называется «витают в воздухе». Театр только дает ее концентрированное предъявление.

Вернемся ненадолго еще раз в 1923 год. Мейерхольд показывает очередную премьеру – «Человек – масса». Художник по материальному оформлению В. А. Шестаков.

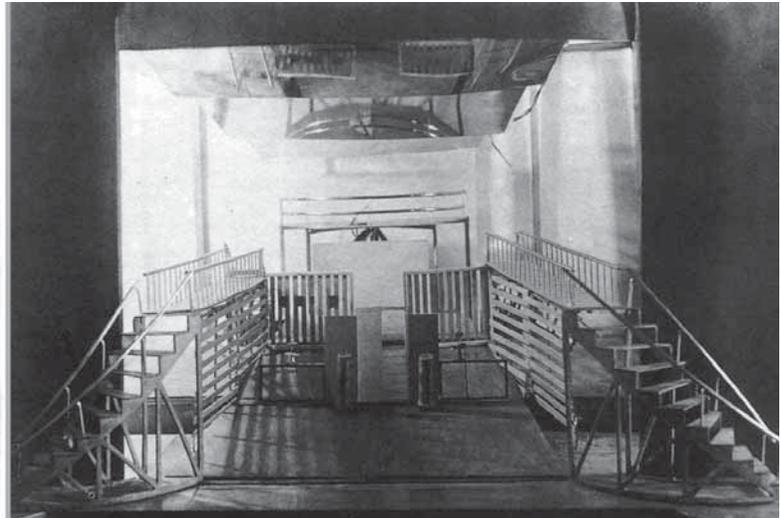
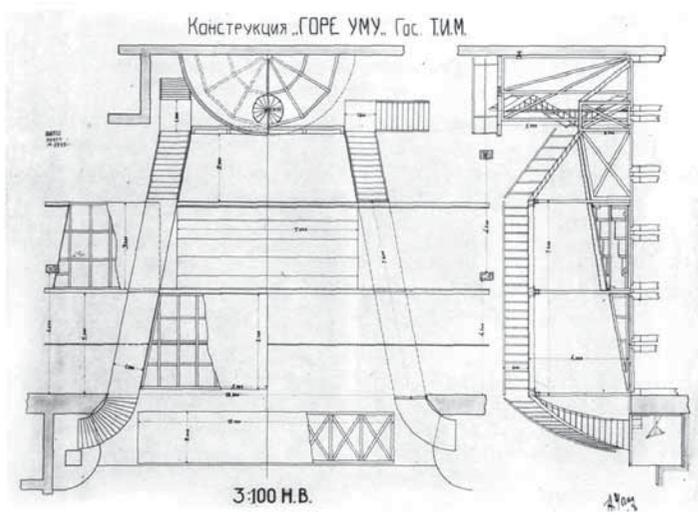
Давайте опять посмотрим рецензии того же года и на этот спектакль:

Б. Апперс в журнале «Театр Революции» (М., 1923. С. 49–50) пишет: «В этой постановке впервые в

2. Мейерхольд и художники. М., 1995. С. 167.

3. Там же. С. 215.

Фото 2



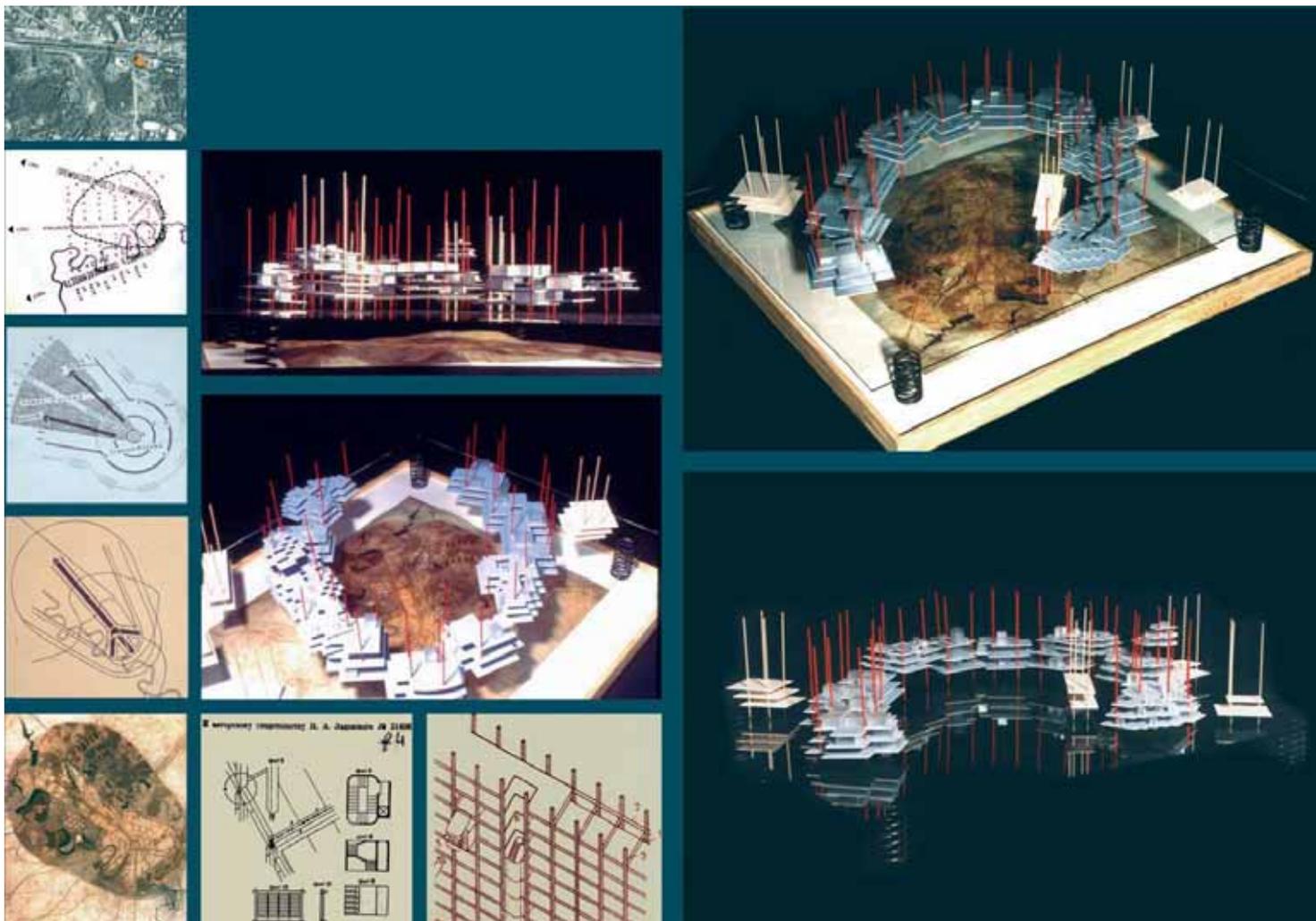


Фото 3

современном театре утверждается стиль **урбанистического агитационного спектакля**. <...> Внезапная остановка, тишина, рубильник выключает свет, и выхваченное узким лучом прожектора на сцене возникает лицо Женщины – героини трагедии **А. Богданова** (выделено мною – Ю.В.).

Женщине авторы дали имя Александра Богданова неслучайно. Естественно, это не просто совпадение с именем автора «Тектологии» (1914) Александра Александровича Малиновского-Богданова. «Тектология» как всеобщая организационная наука (или еще одна авторская расшифровка) – гуманитарная наука о строительстве. Нельзя пройти мимо того, что именно в 1923 году готовится перевод «Тектологии» на немецкий язык. Автор пишет к нему предисловие. «Тектология» Богданова уверенно становится всемирно известной. Театр Мейерхольда, без сомнения, на стороне автора. Не назвали бы иначе главную героиню его именем.

Понятие «организация» восходит к книге А. А. Богданова «Тектология». С этим фундаментальным трудом современные исследователи связы-

вают становление общей теории систем. Со временем она становится европейски актуальной и вместе с тем широко представлена в стенах ВХУТЕМАСа. Понятие «организация» – едва ли не самое употребляемое в профессиональном лексиконе вхутемасовцев. Н. А. Ладовский, как чуткий современник появления нового методологического «инструмента» формообразования, был самым активным и убежденным сторонником описания архитектурных, в том числе и собственно творческих и проектных задач в терминах организационной науки.

Средствами театрального искусства художники сцены также искренне попытались поддержать Богданова, ученого и философа. Название спектакля «Человек – масса» – также говорящее в обсуждении проблематики формирования урбанистического мышления в нашей стране на рубеже 10–20-х годов XX века.

Приведу небольшой фрагмент еще из одной «раздраженной» рецензии, чтобы нагляднее ощутить, сколь в непростой общественной атмосфере существовал ВХУТЕМАС на протяжении всех десяти лет своей творческой и

организационно-административной эволюции:

«Конечно это не конструкция. Это только декорации, приближающиеся по форме и конструктивному оформлению сцены. Конструктивизм черпает свою выразительность из целесообразности. В конструкции ни одна часть не имеет права на существование, если она не работает, а исполняет только декоративное назначение. В построении Шестакова очень много частей, исполняющих чисто декоративную задачу и имеющих свое оправдание только в порядке эстетическом» (В. Федоров. «Человек – масса». На премьере // Зрелище. 1923. № 24. С. 9).

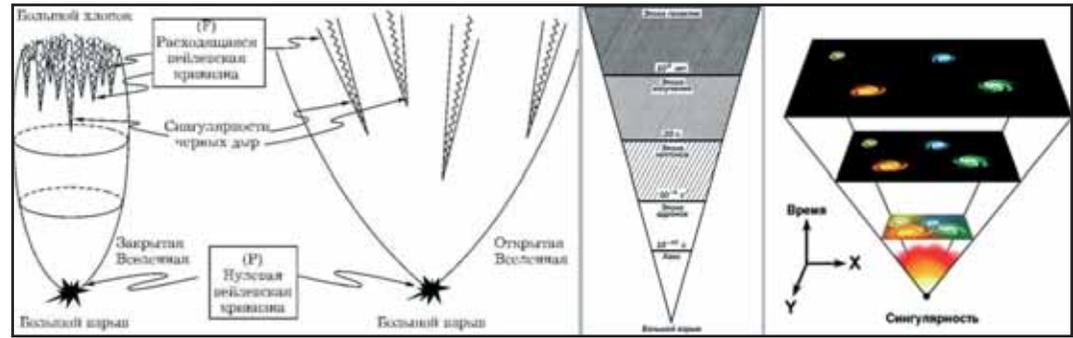
Руководство ВХУТЕМАСа чутко реагировало на флюиды, распространяющиеся на произведения искусства. При этом критика буквально в равной мере исходит и слева, и справа. Без сомнения, противоречивость мнений на соотношение художественно-эстетического и утилитарно-технического, а скорее, технологического проникает и укореняется в стенах ВХУТЕМАСа. Почему я говорю – укореняется? Ответ можно найти в статье Кирилла

Николаевича Афанасьева в юбилейном каталоге «ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН», в которой он пишет о весьма непростых взаимоотношениях между Мастерскими и Мастерами, по сути, на протяжении всего десятилетия двадцатых годов. Тогда же, в 1923 году, ВХУТЕМАС предпринял решительную попытку сохранить тесные целостности восприятия творческой по своему содержанию деятельности во всех видах творчества, находящихся в ведении и под опекой ВХУТЕМАСа.

Создание Основного отделения, где воспитываются учащиеся всех факультетов, обеспечивает общее миропонимание, предъявляемое через профессионально осмысленное пространствопонимание (по П. Флоренскому), адекватное представлениям своего времени и, как следствие, реализует понятие «современность», сформировавшееся в нашей стране на начало 1920-х годов.

Понятие «современность», возможно, наиболее сложное для осмысления, как в то время, так и в наши дни. Его зачастую путают с «сиюминутностью». Поэтому так важно зафиксировать концептуальную включенность понятия и термина «современность» в повседневную профессиональную жизнь тех лет. Формирование творческого объединения ОСА и издание журнала «Современная архитектура» (СА) наряду с АСНОВА – одни из наиболее ярких, значимых и неразрывных с ВХУТЕМАСом событий тех лет. Но нельзя не сказать и о понятии «архитектоника большого времени», восходящему к тому периоду в творчестве М. М. Бахтина, что был синхронен с годами активной деятельности Мастерских. Отсюда несколько по-иному звучит и понятие «эпоха» – не опрокинутое в прошлое (что привычнее), а развернутое в будущее, как и в книге М. Я. Гинзбурга «Стиль и эпоха» (1924). Именно так оно понимается и в этом тексте, поскольку концентрирует внимание на одной из важнейших событийных особенностей 10–20-х годов прошлого века: формирование диалога пропедевтики и пролегоменов⁴. Для становления качественно нового учебного заведения, каким был ВХУТЕМАС, этот диалог, на мой взгляд, оказался решающим.

П. К. Энгельмейер, утверждая плодотворность и перспективность рассмотрения техники как одного из проявлений «творческой деятельности человека», и в десятки годы, и десятилетие спустя отстаивает свою позицию: в его теории «технического творчества» речь идет не о процессе применения техники, не о факте машинизации человеческого труда, а о **создании новой техники** на уровне ее про-



^ Фото 4

ектирования и конструирования в процессе творчества, подчеркивая при этом общую природу, неразрывность, целостность всех аспектов творчества: художественного, научного, технического.

Книга М. Я. Гинзбурга «Ритм в архитектуре» (1922) представляет собой «вводный раздел» в теорию архитектурного конструирования (по аналогии с «Кинематикой механизмов» Н. Мерцалова), так как играет по существу ту же роль, что и кинематическая геометрия по отношению к собственно теории машин и механизмов⁵. Гинзбурга, так же как и Энгельмейера, волнует здесь процесс создания, а не функционирования уже готовой и неизвестно как, кем и где созданной машины. По сути, «Ритм в архитектуре» и служит «пластическим шарниром», «коэффициентом перехода» между двумя системами (научно-технической и художественно-эстетической) теоретического описания пространственного движения.

Обращение к ритму как эстетическому эквиваленту движения не было в начале двадцатых годов новостью. С этого времени ритм стал основным понятием художественного творчества практически во всех видах искусства, поэзии, литературы. В 1923 году Ю. Н. Тынянов написал «Проблемы стихотворного языка». Первая глава этой работы – «Ритм как конструктивный фактор стиха». В ней мы сталкиваемся практически со всеми известными нам по ВХУТЕМАСу понятиями: целостностью, материалом, ритмом, конструкцией, формой.

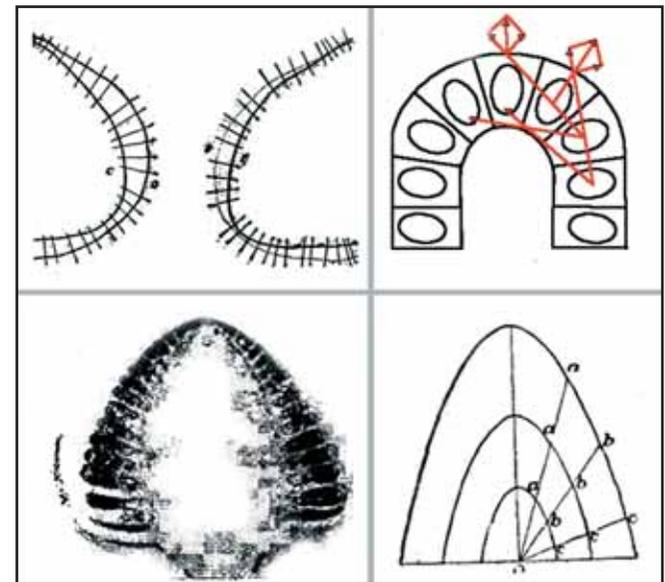
Понятие «место» не отпускает архитектурно-градостроительную науку на протяжении всего XX века, вплоть до наших дней. Это обстоятельство еще больше актуализирует наследие ВХУТЕМАСа, поскольку проблематика взаимоотношений урбанистов и дезурбанистов была для архитектурного факультета одной из центральных. Город и деревня в стенах ВХУТЕМАСа – это далеко не только совокупность профессиональных вопросов создания рационально организованной и художественно полноценной планировки, но и значительно больше – проблема

мировоззренческих дискуссий о роли города и деревни, городского и сельского укладов жизни, диалога культуры и «лестницы цивилизации» (В. С. Библер) в новых социальных условиях.

Формируя пропедевтику для ВХУТЕМАСа, Н. А. Ладовский декларировал ее как объемно-пространственную организацию (**фото 3**). Автор и пользователь при этом должны уметь отвечать одновременно (совокупно) на вопросы «что?» и «как делать?».

Нельзя тут же не отметить, что на этой основе Ладовский формировал не только свое педагогическое кредо и учебные программы для студентов Мастерских, но и проецировал этот же подход на личный творческий метод. Знаменитая градоустроительная парабола была предъявлена Ладовским в конце 20-х годов, уже во время предреформенного ВХУТЕИНа, т. е. практически десятилетие спустя от начала сложения основ профессиональной методологии ВХУТЕМАСа. Парабола, как известно, позволяла качественно изменить судьбу радиально-кольцевой системы Москвы. Одновременно с этим планировочным приемом Ладовский получил авторское свидетельство на «универсальный способ» застройки параболы, т. е. создал «механизм» для

v Фото 5



4. Волчок Ю. П. Архитектоника: пропедевтика и пролегомены (приглашение к диалогу) // Эстетика архитектуры и дизайна. М.: МГУ; МАРХИ, 2010. С. 50–58.

5. Волчок Ю. П. Влияние научно-технических знаний на теоретические проблемы взаимосвязи конструкции и архитектурной формы // Конструкции и форма в советской архитектуре. М., 1980. – С. 30–44.



^ Фото 12

Фото 14

6. Тойнби А. Дж. Пережитое. Три греческие образования // Пережитое. Мои встречи. М., 2003. С. 48.

7. ЦГАЛИ. Ф. 681. Оп.1. № 369.

8. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М. : МГУ, 2008. С. 182.

v Фото 15

проекции ее в пространство, при этом на конкретном месте – в Московской губернии, развернув ее ось в направлении Ленинграда.

Без сомнения, объемно-пространственная парабола Ладовского – это историческое событие, позволяющее трактовать его как одно из важнейших достояний эпохи. Появившиеся практически одновременно с ней параболы А. А. Фридмана (фото 4, 5) – «открытой Вселенной» – и А. Г. Гурвича – «эмбрионального формообразования» – по сей день не утратили своей научной значимости. Не меньшим интересом пользуется и концептуаль-

ное градостроительное наследие тех лет, о чем можно судить не только потому, что книгу Н. А. Милютина «Соцгород» (1930) перевели на французский язык в 2003 году (предисловие Ж.-Л. Козна) и на немецкий – в 2008-м (перевод и предисловие Д. Хмельницкого), но и на основании того, что в обоих случаях ее издали практически факсимильно, сохраняя формат, шрифт, верстку оригинала, т. е. стараясь удержать и передать современному читателю ощущение времени в конце 20-х годов прошлого века (фото 13, 14).

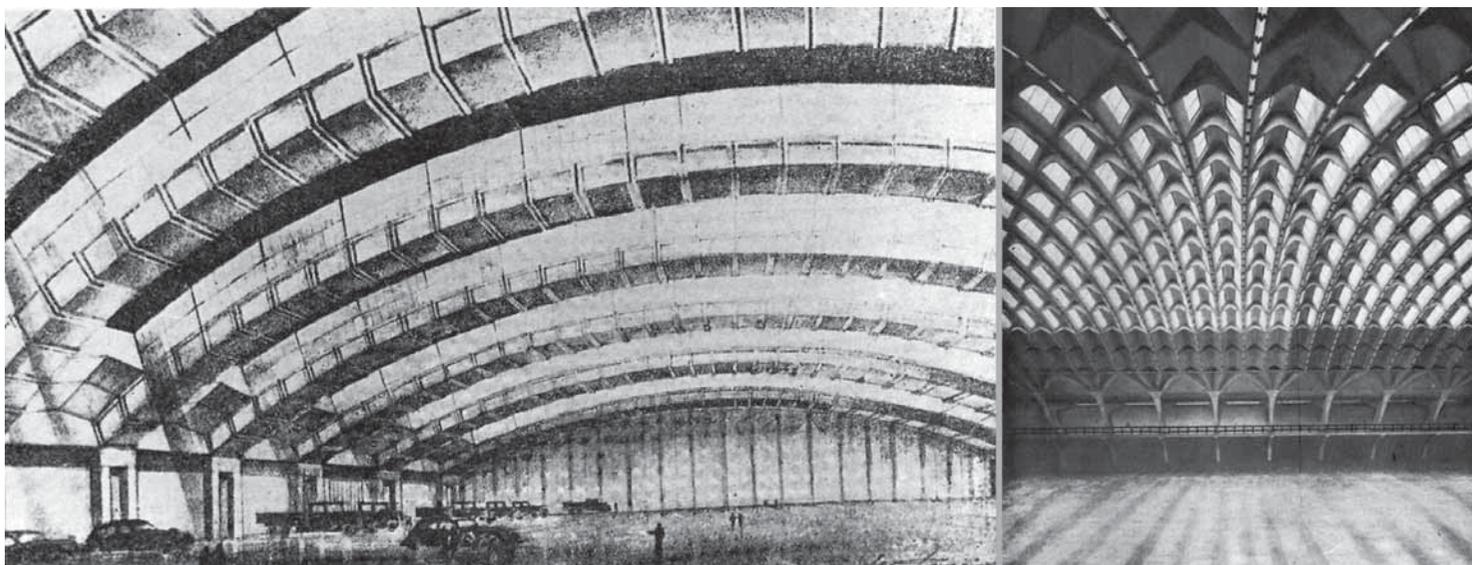
А. Дж. Тойнби, видимо, и не слышал о работе Ладовского, но был знаком с Доксиадисом и знал о его редакции градостроительной параболы (в основном повторяющей параболу для Москвы), обобщенной в теории экистики. Это дало основание Тойнби утверждать, что он трижды приобщался к наследию античной Греции – сначала в университетах (в том числе и в Оксфорде), затем в Греции и на склоне лет, познакомившись с Доксиадисом. «Мое первое греческое образование приобщило меня к прошлому; второе – к настоящему; третье – обещает приобщать меня к будущему»⁶. Во ВХУТЕМАСе обращение к античным истокам, Началом формотворчества не было «закрытой книгой». А. К. Буров, как известно, начал свою научную биографию с попытки в 1926 написать диссертацию во ВХУТЕМАСе на тему «Влияние материала и конструкций на форму» в основном на материале античного наследия (без сомнения, ориентированную в будущее)⁷. При этом речь идет о таком понимании наследия античности, которое дало основания Г. Д. Гачеву написать позднее: ««Поэтика» Аристотеля – инженерно-конструктивный справочник: как устанавливать сваи, балки и стро-

пила драматического сооружения...»⁸. И это возвращает нас к началу нашего разговора и предъявлению *techne* как одного из ключевых понятий для осмысления эпохи ВХУТЕМАСа.

Пожалуй, именно с **понятием *techne*** наиболее ощутимо прочитывается разновекторность отношения к технике, к различным ее содержательным слоям в Европе и в нашей стране. О. Шпенглер создавал «Закат Европы», анализируя историческую неизбежность предельности в развитии машинной техники в основном из-за ее постоянной и последовательной специализации. Возвращение к античной трактовке целостности *techne* здесь было уже неуместно, поскольку несвоевременно.

В нашей стране ситуация иная. Концом 1922 года датируется исследование В. Н. Лазарева «Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство». Лазареву была важна эта работа, поскольку она позволяла сформулировать свою, личную конструкцию диалога между «художественной и технической близостью» и, главное здесь, – появляется возможность выявить «общее» и «особенное», возникающие по обе стороны послевоенной (после-революционной) границы. На десятилетие 20-х годов приходится и становление отечественной инженерной школы формирования принципиально новых пространственных конструктивных систем в различных материалах: дереве, металле, железобетоне, армоцементе и др.

Поднимающееся до философских обобщений отношение к целостности и всеобъемлющему содержанию *techne*, понимаемое как современное применительно к двадцатым годам, но не замыкающееся в его границах, а также технические возможности своего времени фиксировали и Н. В. Докучаев, и М.Я. Гинзбург, и другие участники научно-



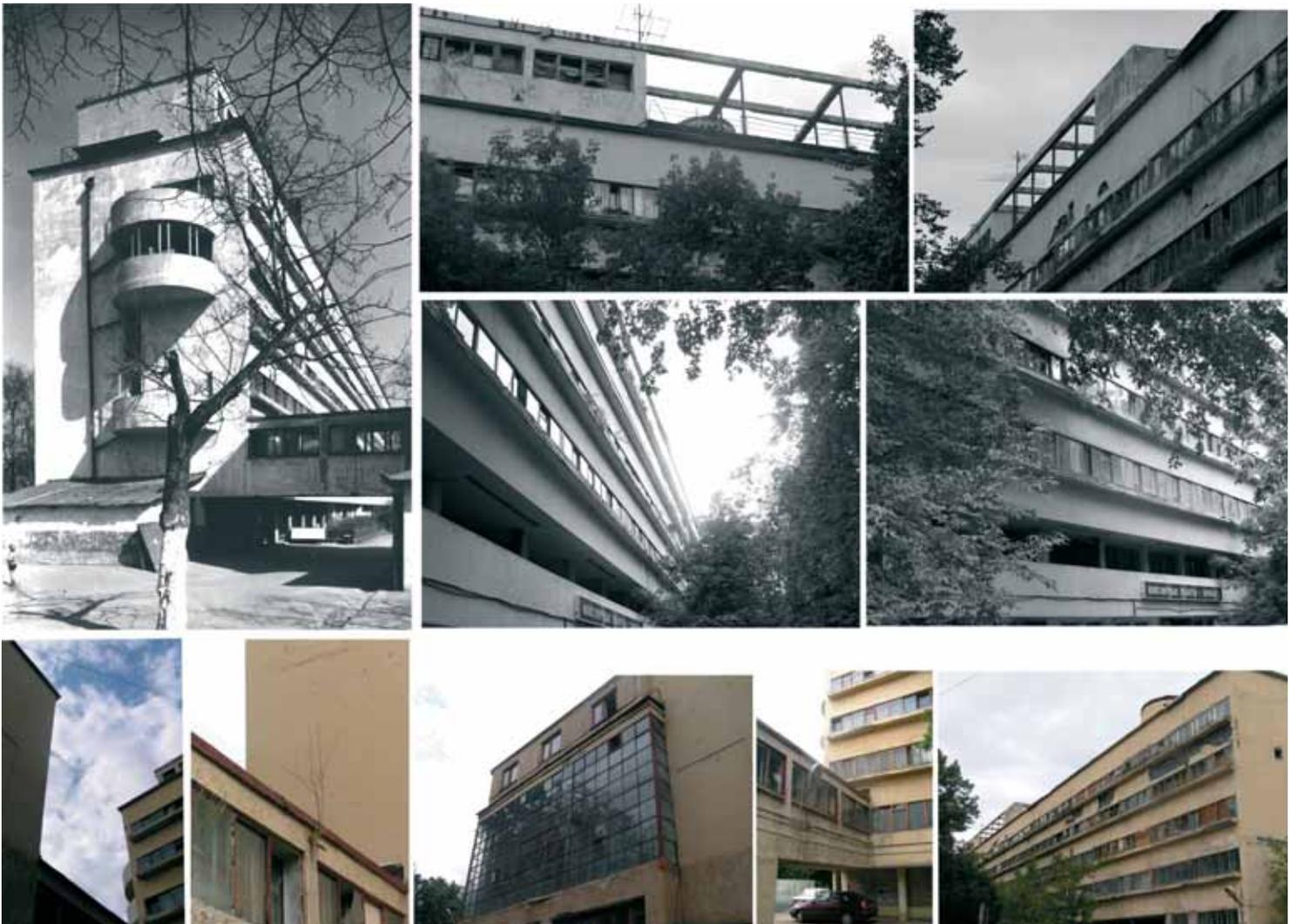


творческого процесса и обучения в стенах ВХУТЕМАСа. И. И. Леонидов, выпускник Мастерских, в одной из дискуссий журнала «Архитектура СССР», правда, позднее, в 1934 году, как бы подводя итоги творческого подхода, сформировавшего профессиональное Начало Мастерских, писал: «Архитектор не должен подходить к строительной технике только с узкоконструктивной точки зрения. Он должен... философски осваивать возможности строительной техники. Он должен творить новые формы и кон-

струкции из данного материала. Это элементарная творческая необходимость, требующая определенной смелости в поисках новых форм»⁹. К 1926–1927 годам в нашей стране сложилось «равновластие», если можно так сказать, как минимум четырех концепций, формирующих понятие «архитектура». Так, для Словаря художественных терминов, создаваемого в ГАХН (Государственной академии художественных наук), было заказано, а затем и опубликовано две статьи об архитек-

туре – М. Я. Гинзбурга и А. Г. Габричевского. Гинзбург, что вполне закономерно для него, рассматривает архитектуру в логике конструктивного подхода к функциональному многообразию. Габричевский создал фундаментальный историко-культурологический очерк эволюции представлений об архитектуре. Убежден, создатели Словаря предполагали, что оба эти понятия архитектуры будут взаимодополнительными. И на их основе может

^ Фото 7
^ Фото 6
9. И. И. Палитра архитектора // Архитектура СССР. 1934. № 4. С. 32–33.
v Фото 8



появиться новая целостность понятия «архитектура». Наряду с этим, свое понимание архитектуры крнцентрировалась вокруг вновь созданного научно-методического учреждения ИНОРС, призванного сформировать в стране новую систему организации проектно-строительного дела.

Основную трудность своей деятельности руководство ИНОРСа (директором был утвержден Н. Е. Стамо) видело в катастрофической нехватке кадров в стране. По инициативе ИНОРСа была предпринята попытка готовить специа-

листов по программе «инженер-тектоник». Они могли бы удачно дополнить выпускников ВХУТЕМАСа, взяв на себя организационные (менеджерские, по сегодняшней терминологии) функции. Четвертое понимание и толкование архитектуры вплотную сопрягается с формальным методом в искусстве и сконцентрировано на проблематике устройства целого, обретения целостности в материале. Архитектура при этом из сферы собственно проектно-строительного опыта выходит в культурологическое пространство, моделируя

логику необходимости устройства целого.

Приведу здесь только один пример обсуждения этой проблемы, ссылаясь на исследовательский опыт А. К. Жолковского. Он приводит полностью, что существенно здесь, известный фрагмент из письма Л. Н. Толстого к Н. Н. Страхову о том, что есть только один (для него) способ передать содержание и суть романа «Анна Каренина»: для этого нужно написать роман вновь.

Но эта мысль имеет продолжение, которое, как правило, не принято цитировать. Приведу его здесь. «Во всем, почти во всем, что я писал (Л. Н. Толстой. – Ю. В.), мною руководила потребность собрания мыслей, **сцепленных** между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без этого **сцепления**, в котором она находится. Само же **сцепление** составлено не мыслию (я думаю), а чем-то другим и выразить основу этого **сцепления** непосредственно словами нельзя; а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения».

«Если принять позицию Толстого пусть не за доказательство, но за теоретическую установку, – комментирует эту мысль Жолковский, – то практическим аргументом в ее пользу могут стать убедительные, пусть не бесспорные, разборы конкретных текстов, демонстрирующие как можно полнее логику **художественных сцеплений**» (выделено мною – Ю. В.).

В этой связи нет ничего удивительного, что одна из первых крупных работ Виктора Борисовича Шкловского о Толстом («Матерьял и стиль романа Толстого «Война и мир»), датируется 1928 годом. ВХУТЕМАС имел все основания занять закономерное для себя место в эпицентре смыслового пространства, объемлющего понятие «архитектура», поскольку «художественное сцепление» для него было профессионально органичным. ВХУТЕМАС – это попытка удержать гармонию единства четырех сторон или обобщения четырех аспектов содержания архитектуры. К 1927 году, едва ли не в последний раз, в этом проявилось восходящее к античности и Возрождению толкование понятия *techné*.

Уместно именно здесь напомнить слова Николая Михайловича Бахтина: «Не возвращение к традиции и не поиски Нового, а возрождение – единственный закон творчества».

Уникальность ситуации, удерживаемой и в профессии, и в стенах ВХУТЕМАСа вплоть до 1927–1928 года – ее незапрограммированность.

Фото 9



На фото **(фото 6)** – характеристика своего времени. С именем И. В. Жолтовского настойчиво связывается неоренессансная традиция и тотальное обращение к историзму, а он работает над реконструкцией МОГЭС в современных формах, несмотря на сложности технологического контекста. К. С. Мельников не нуждается в аттестациях. Его творчество по сей день новаторски актуально, и этому ни в коей мере не мешал огромный иконостас, сохранившийся в его доме по сей день. Но держать его откровенно на виду в советское время было, без сомнения, актом убежденно-го мужества.

На этой компьютерной встройке **(фото 7)** сегодня я хотел бы обратить внимание на посадку Леонидовым Института библиотековедения на склоне Воробьевых гор, но не менее существенно, как решено «сцепление»

(пользуясь уже обсуждавшимся здесь термином) дороги и основного объема института. Леонидов отодвигает здание от «красной линии» для того, чтобы не преграждать путь для дороги – луча, идущего от храма Христа Спасителя в бесконечность.

Экспериментальный жилой дом на Новинском бульваре архитектора М. Я. Гинзбурга **(фото 8)** – по сей день, несмотря на свое критическое состояние, без сомнения, наиболее емкое и яркое предьявление понятия «современность», достигаемое средствами архитектурного и инженерно-технологического творчества.

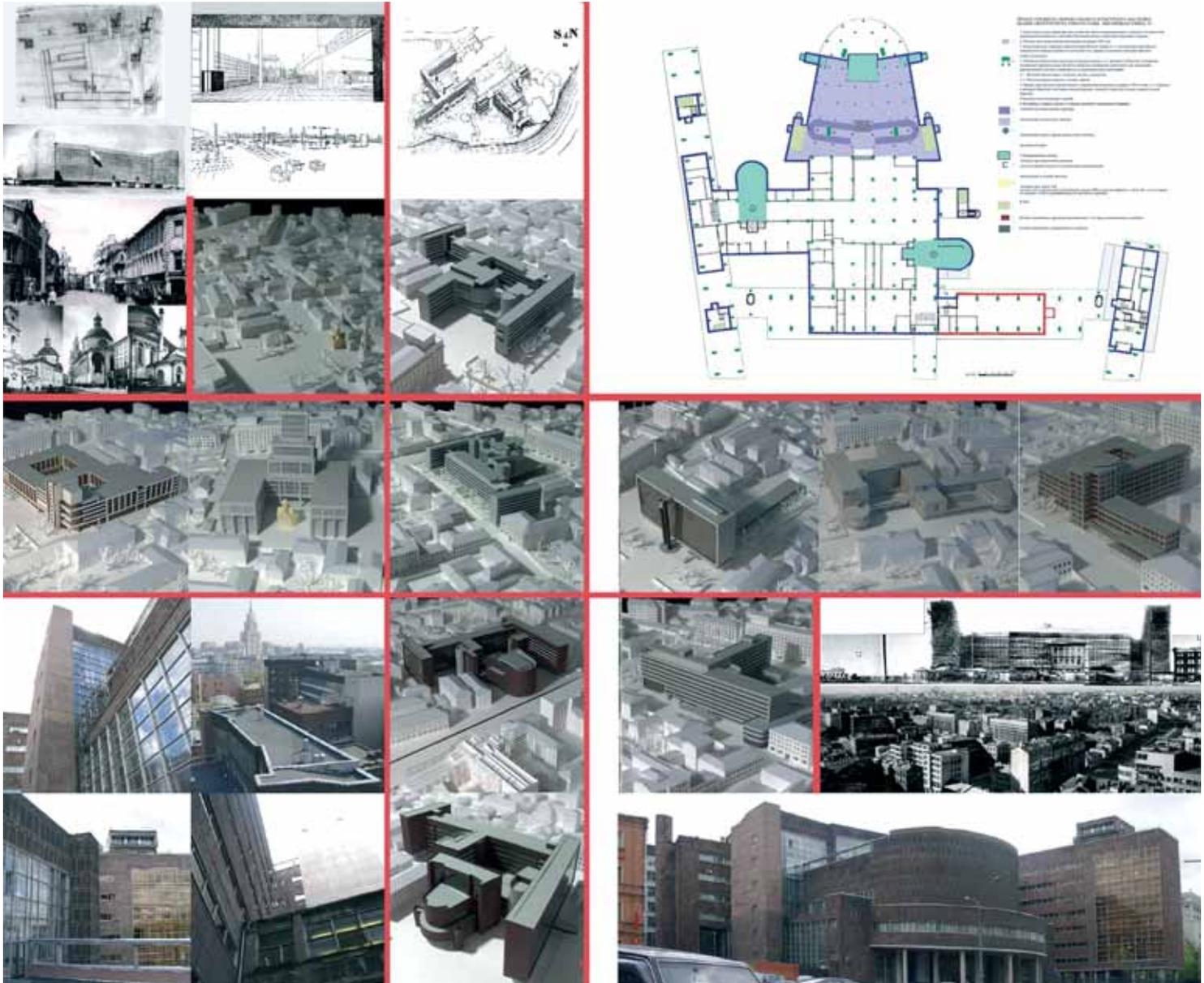
Необходимо также буквально несколько слов сказать, фиксируя взаимоотношения архитектуры и кино в годы наиболее активной деятельности ВХУТЕМАС. Из большого числа возможных примеров я выбрал только один – работу А. К. Бурова **(фото 9)**

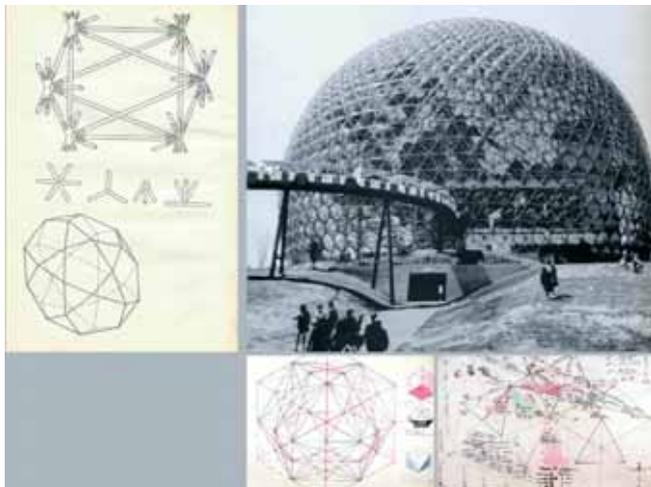
по организации пространства и архитектурного оформления образа современной деревни для фильма «Новая деревня» режиссеров С. Эйзенштейна и Г. Александрова. Прототипом для Бурова послужили особняки, построенные к этому времени по проектам Ле Корбюзье. Корбюзье для Москвы и архитекторов 20-х годов – имя, без сомнения, знаковое и значимое. Это можно, пожалуй, сравнить только с современной Японией, где буквально культ Корбюзье сохраняется по сей день.

На **фото 10** воспроизведены несколько проектов, поданных на конкурс Дома Центросоюза на Мясницкой улице в Москве. Здесь достаточно наглядно мотивация, приведшая к выбору жюри проекта Ле Корбюзье.

На **фото 11** – интерьеры Дома. Они подтверждают обоснованность сожалений, что московский Дом Корбюзье

Фото 10





^ Фото 11

< Фото 13

– крупнейшее административно-общественное здание из числа сооруженных им и отсылающее нас к памяти о его проекте Лиги Наций, не попадает в перечень объектов Ле Корбюзье, готовящийся для включения в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Буквально хотя бы на двух примерах необходимо зафиксировать здесь возможности отечественной инженерной школы в годы становления эпохи ВХУТЕМАС.

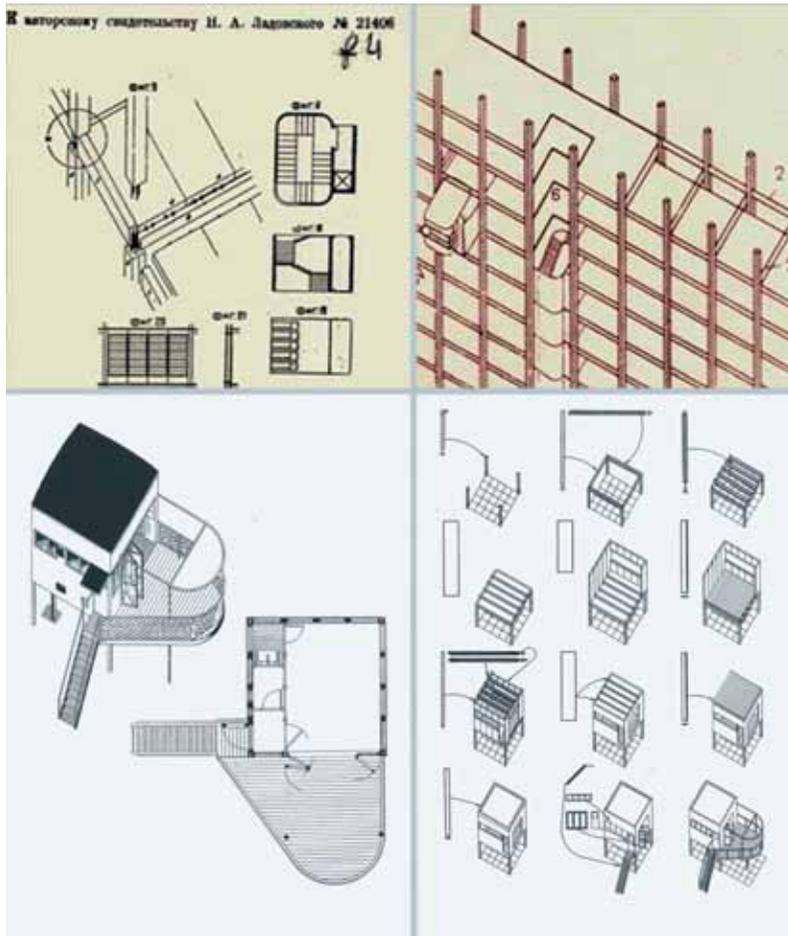
На **фото 12** (слева) – покрытие большепролетного универсального пространства по проекту инженеров Людковского и Слезингера (1927). Справа – также армоцементный свод в Турине П. Л. Нерви, но датируемый существенно позже.

В данном случае я не обсуждаю проблему приоритетов. Важнее показать реальную картину формирования архитектуры большого времени, реализующей тенденции, характерные и для опыта ВХУТЕМАСа.

На **фото 13** отражена близкая по смыслу, но при этом значительно более масштабная ситуация. Слева – работа харьковского гражданского инженера Александра Гинзбурга, предложившего в конце 1920-х годов принцип перехода на пространственный узел, способный обеспечивать перекрытие уникально больших пролетов, что много позднее блестяще подтвердил Бакмистер Фуллер в своих всемирно известных геодезических куполах и в философии организации жизни в пространстве. А. Гинзбургу, когда он обратился в очередной раз за материальной помощью для изготовления моделей, предложили написать статью, поскольку денег на натурные эксперименты найти не удалось. Позднее в сборнике Академии архитектуры СССР такая статья действительно появилась.

На **фото 14** – книга Милютина «Соцгород», о которой мы уже говорили, и ее современные, буквально факсимильные переводы. Титульные листы (**фото 15**) этой книги возвращают нас к черному квадрату Малевича – при этом и не только как к живописному полотну, но и как символу научно аргументированного знания о системе живописи. Милютин фиксировал внимание и на параллелях ВХУТЕМАС – Баухауз, изучение которых с успехом продолжается и сейчас. Но нельзя обойти вниманием и то, как, в каком направлении, по мнению Милютина, должен был бы развиваться ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, с чем его более перспективно сравнивать?

Наиболее наглядно это можно понять, сопоставляя работу Ладовского с тем, что к 1930-м годам делал Гинзбург в Гипрогоре и Стройкоме.



Уместно вспомнить, что Н. А. Ладовский к этому времени (с 1928 года) возглавлял выделявшуюся из АСНОВы АРУ (объединение архитекторов-урбанистов) и ему принадлежит концепция планировочной схемы динамического города и неотъемлемая его часть – авторское свидетельство на жилище из сборного железобетона с объемными жилыми ячейками-кабинами (фото 16). Эта работа Н. А. Ладовского и по названию, и по сути как бы выполнена по плану «секции сборного строительства и планировки» Гипрогора под руководством М. Гинзбурга.

Максимализм в постановке задачи и формулировке методологии ее решения привел к тому, что профессиональные интересы и возможности методологии конструктивизма и рационализма нашли уровень взаимопроникновения, взаимодополнения. Профессия архитектора набрала в нашей стране действительно максималистскую высоту.

Понятие «архитектоника большого времени» при такой трактовке становится полноценным инструментом для выявления творческого потенциала и наследия ВХУТЕМАСа в границах эволюционного подхода.

Юрий Волчок

в Фото 17 Слева – художник Павел Николаевич Филонов. Картина «Формула Вселенной (Земля в пространстве)». Бумага, акварель, тушь, перо, графитный карандаш (1920–1928). Справа по горизонтали: застройку центра Полтавы и возведение Дома музыки в городе Порту архитектором Ремом Колхасом отделяют друг от друга три века; в центре – конкурсный проект, а точнее, победитель конкурса на концепцию ЭКСПО-67. Авторский коллектив под руководством Я. Б. Белопольского (1961). Вверху – проектные предложения К. С. Мельникова и Н. А. Ладовского для конкурса на концепцию Зеленого города под Москвой (1929–1930). Внизу – суперобложка книги Маурицио Мериджи «Зеленый город» (2008) и предпроектное предложение Северного входа на территорию ЭКСПО-2010 в Москве. Концепция проекта: Ю. П. Волчок и архитектурная мастерская «4-е измерение» (вариант 2003 года)

^ Фото 16

